LOUIS·BRÉHIER
PROFESSEUR·A·L'UNIVERSITÉ·DE·CLERMONT



LA·CATHÉDRALE DE·REIMS

UNE·ŒUVRE·FRANÇAISE



H. LAURENS·ÉDITEUR-PARIS

à Monsieur le Professeur J. H. Woo

Hommage de sympathie

L. Bréhier

Clermont le 4 mars 1917

LA

CATHÉDRALE DE REIMS

UNE ŒUVRE FRANÇAISE

A LA MÊME LIBRAIRIE

En préparation :

La Cathédrale de Reims. *Un crime allemand*, par l'abbé Landrieux, Curé de la Cathédrale de Reims. 1 vol. in-8, très abondamment illustré.

Reims pendant et après la Guerre, par Max Sainsaulieu, Architecte de la Cathédrale. Une plaquette in-4°, illustrée. (Collection *Images Historiques.*) Br., 1 fr. 25 ; reliée, 2 fr. 50.

Parus :

Reims avant la Guerre, par Max Sainsaulieu. Une plaquette in-4° avec 41 gravures. (Collection *Images Historiques.*) Br., 1 fr. 25 ; reliée, 2 fr. 50.

Un Sacre royal dans la Cathédrale de Reims. Le Sacre de Louis XV, par Gaston Schéfer, Conservateur à la Bibliothèque de l'Arsenal. Une plaquette in-4° avec 42 gravures. (Collection *Images Historiques.*) Br., 1 fr. 25 ; reliée, 2 fr. 50.

La Cathédrale de Reims, par Louis Demaison, Archiviste de la Ville, Correspondant de l'Institut. 1 vol. petit in-8° avec 44 grav. et un plan. (Collection *Petites Monographies des Grands Edifices de la France.*) Br., 2 fr. ; relié, 2 fr. 50.

Sous presse :

L'Art Chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours, par Louis Bréhier, professeur à l'Université de Clermont. 1 vol gr. in-8°, très abondamment illustré.

LOUIS BRÉHIER

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE CLERMONT

LA
CATHÉDRALE DE REIMS

UNE ŒUVRE FRANÇAISE

Ouvrage illustré de cinquante-six planches hors texte
Une carte et quatre plans dans le texte.

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

—

1916

AVANT-PROPOS

Érigée depuis sept cents ans, la cathédrale de Reims avait traversé presque sans dommage les guerres et les révolutions qui remplissent notre histoire. Elle avait vu la guerre de Cent Ans ; elle avait échappé aux fureurs iconoclastes des guerres de religion ; elle avait même été respectée par les terroristes de 1793, par les alliés de 1814, par les Prussiens de 1870. En France, tous les gouvernements, monarchistes ou républicains, avaient témoigné la même sollicitude pour son entretien et sa restauration.

Elle était en effet pour nous l'édifice national par excellence, car beaucoup de notre histoire était attachée à ses pierres, et sous ses voûtes sublimes Jeanne d'Arc s'était avancée, tenant à la main sa bannière victorieuse. Mais ce sont justement ces souvenirs glorieux qui ont condamné la cathédrale de Reims aux yeux des barbares de 1914. Repoussés de ces Champs Catalauniques qui virent autrefois la défaite d'Attila, obligés, eux qui depuis 1815 n'avaient jamais connu que la victoire, de reculer devant les héroïques défenseurs de notre sol et de notre race, ils se sont lâche-

ment vengés sur des pierres et, ne pouvant détruire notre armée, ils ont voulu du moins anéantir notre histoire. Pendant plus d'un an ils se sont acharnés sur la vieille basilique à coups d'obus et de bombes incendiaires, sans que leur rage pût venir à bout de la solidité de roc des voûtes du XIIIe siècle. Ils ont pu l'insulter et la mutiler, incendier son grand comble, enfoncer les vitraux, déchiqueter et calciner les statues, mais sa grande ombre se dresse toujours, comme une protestation muette, au-dessus de la ville désolée.

Tout l'univers civilisé a frémi d'horreur ; mais, en attendant l'heure de la justice, il nous a semblé que la meilleure manière de faire ressortir la grandeur du crime était de dresser un tableau aussi fidèle que possible des trésors d'art incomparables que renfermait la cathédrale de Reims. Tel est l'objet de cette étude, présentée d'abord au public des cours de la Faculté des lettres de Clermont.

On n'y trouvera pas le récit du long martyre qu'a subi le noble édifice. La tâche douloureuse d'en retracer les péripéties a été entreprise par Mgr Landrieux, évêque de Dijon, qui, étant archiprêtre de la cathédrale de Reims, a suivi et noté au jour le jour chacune des mutilations et des injures qui ont atteint l'église dont il était le pasteur[1].

Nous nous permettons de renvoyer nos lecteurs à ce

1. *La Cathédrale de Reims : Un crime allemand,* par l'abbé Landrieux, curé de la cathédrale de Reims. 1 vol. illustré (en souscription) ; Paris, H. Laurens, éditeur.

témoin mieux informé qu'aucun autre. Ils trouveront dans ce récit douloureux et sincère des détails précis sur l'étendue des ravages causés par l'artillerie allemande et revivront les moments tragiques de cette lutte inégale entre des obusiers modernes et un édifice du XIII[e] siècle.

Pour nous, qui avons pu autrefois étudier la cathédrale de Reims au temps de sa splendeur, nous avons voulu seulement rassembler nos impressions et montrer tout ce qu'elle représentait encore dans notre France du XX[e] siècle. Sans viser à une description minutieuse, qui a été donnée déjà dans d'excellentes monographies, nous avons cherché plutôt à reconstituer le milieu intellectuel, religieux, artistique, social, dont la cathédrale de Reims fut l'expression la plus haute et, en montrant la place qu'elle tient dans l'histoire de notre art national, à découvrir les rapports intimes qui l'unissaient aux aspirations les plus profondes, aux qualités fondamentales de notre race.

L. B.

Clermont-Ferrand, le 17 décembre 1915.

LA CATHÉDRALE DE REIMS

UNE ŒUVRE FRANÇAISE

CHAPITRE PREMIER

LE MILIEU. — LA VILLE DE REIMS AU MOYEN AGE

1. Le pays; situation géographique de la ville. — 2. La cité Gauloise et la ville Gallo-Romaine. — 3. La puissance de l'Archevêque de Reims. — 4. L'Avènement de la bourgeoisie et la lutte pour l'indépendance. — 5. Le développement intellectuel; les écoles de Reims; la littérature populaire. — 6. Le mouvement artistique avant le XIIIe siècle.

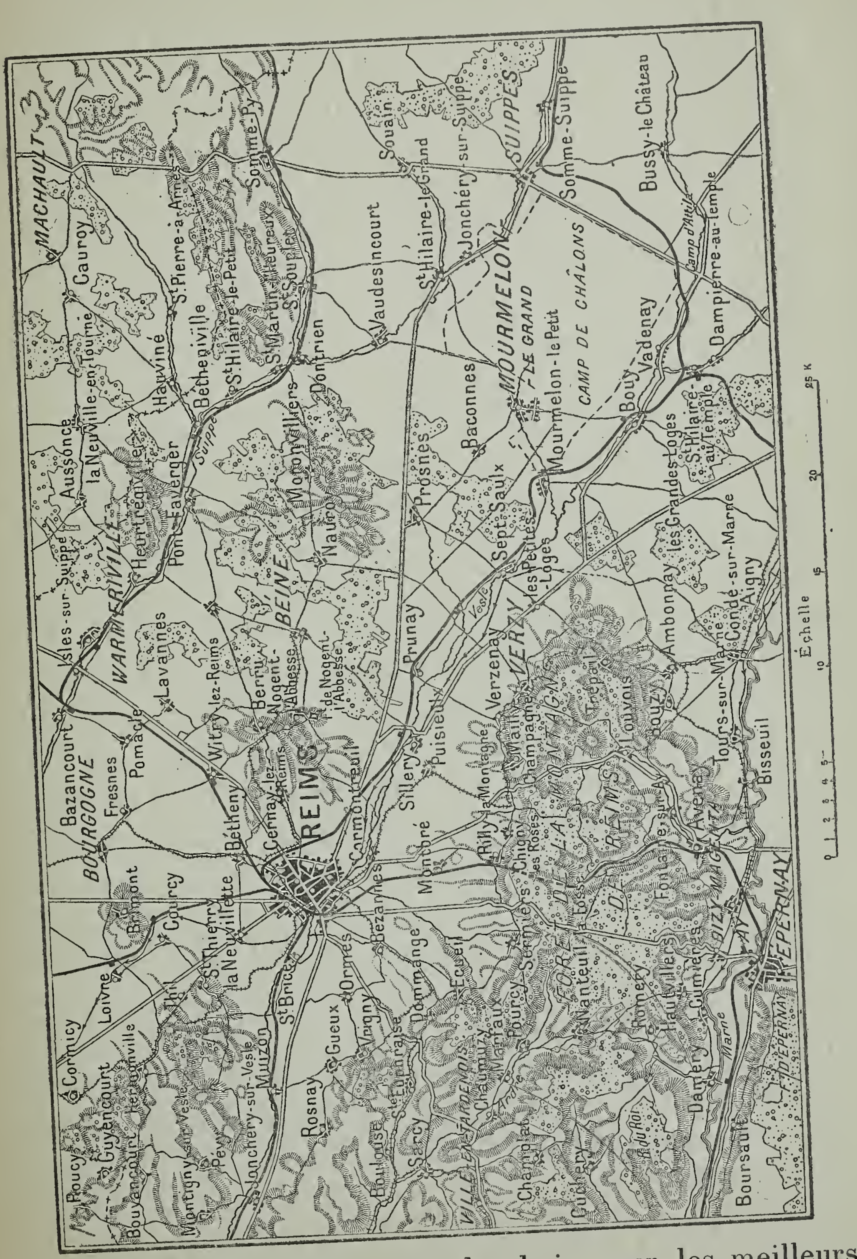
Pour comprendre toute la beauté d'un édifice tel que la cathédrale de Reims, il ne suffit pas de l'étudier en lui-même. Un pareil monument n'a pas surgi spontanément du sol, mais il a fallu, pour en préparer l'érection, de longs siècles de culture. Il est donc nécessaire de connaître le terroir dont il est comme la floraison sublime et dont il résume toutes les qualités. Avant d'aborder l'examen de la cathédrale, il faut se représenter la ville du Moyen âge qui la vit s'élever et chercher dans l'histoire de l'antique cité les antécédents de l'épanouissement artistique dont elle fut le théâtre au XIIIe siècle.

I

Le rôle considérable de Reims, à toutes les époques de notre histoire, s'explique suffisamment par sa situation géographique. Sans doute la ville n'est pas sur un grand fleuve, mais elle est bâtie dans une région de passages faciles, à l'extrémité nord de l'aride Champagne pouilleuse, au pied de la falaise tertiaire de l'Ile-de-France, à travers laquelle la vallée de la Vesle ouvre une brèche importante qui donne accès dans la vallée de l'Aisne, puis de l'Oise, et ouvre ainsi un chemin, soit vers la Seine, soit vers la Picardie et la Manche. D'autre part, la plaine champenoise dans laquelle le massif tertiaire de la montagne de Reims vient s'enfoncer comme un coin n'offre aucun obstacle, au sud du côté de la Marne et de l'Aube, au nord par Rethel du côté de l'Aisne et de la Meuse. La vallée de la Meuse ouvre la route de Belgique, celle de la Marne assure des débouchés du côté de la Lorraine à l'est, de la Bourgogne au sud.

Reims est donc au carrefour naturel qui commande les principales vallées des rivières et les communications entre la Bourgogne et la Belgique, entre le bassin parisien et la Lorraine, et c'est ce qui explique qu'à une époque très ancienne il y ait eu là un *oppidum* et un marché.

La ville s'élève exactement sur la rive gauche de la Vesle, à l'endroit où viennent mourir les dernières pentes argileuses de la falaise tertiaire de l'Ile-de-France. Cette falaise se relève brusquement au sud pour former la Montagne de Reims, sorte de bastion naturel couvert de jolies forêts entre la Vesle et la Marne et dont les pentes bien exposées



sont aujourd'hui un terrain de choix pour les meilleurs crûs de Champagne. La ligne de hauteurs, dominant la

plaine à 100 ou 150 mètres, se continue à l'ouest, entaillée profondément par la Vesle qui, avant de former le coude caractéristique des rivières champenoises dans le massif tertiaire, s'attarde paresseusement au milieu d'une zone de prairies marécageuses coupées de canaux et plantées de peupliers : il y avait là pour la ville du Moyen âge une défense excellente.

Au nord, au contraire, et à l'est le paysage est moins riant. La plaine monotone, couverte aujourd'hui de cultures industrielles, n'est interrompue que par des îlots tertiaires que l'érosion a respectés. C'est sur ces buttes de Brimont, au nord, de Witry, Berru, Nogent-l'Abbesse, à l'est, que l'on avait établi les forts qui n'ont pu servir à la défense de Reims et d'où l'artillerie allemande a si aisément bombardé la cathédrale. A mesure que l'on va vers l'est, l'aridité du pays augmente. C'est le commencement de la Champagne pouilleuse, aux cultures pauvres et clairsemées où, d'après un dicton champenois, l'arpent de terre vaut deux francs quand il s'y trouve un lièvre. Reims est donc à la limite d'un des pays les plus déshérités qui soient en France, mais la fertilité des terroirs qui l'environnent au sud et à l'ouest compense largement cet inconvénient. La Champagne pouilleuse elle-même n'a pas été inutile à la prospérité de Reims en alimentant par la laine de ses moutons son industrie traditionnelle.

Tel est le paysage rémois. Il n'a aucun caractère grandiose, et il est fait cependant d'un véritable contraste entre la plaine crayeuse qui s'étend au sud-est, à l'infini, et le pays joliment accidenté de l'ouest, qui est déjà un coin de l'Ile-de-France.

II

La race qui s'établit à l'origine sur ce terroir venait du nord, et l'on a remarqué que ses monuments préhistoriques ont plus d'analogie avec ceux qu'on trouve en Picardie et en Belgique qu'avec ceux de la Champagne méridionale ou de la Bourgogne. A l'époque gauloise la nation des « Remi » formait une des plus puissantes nations de la confédération belge. Son territoire, qui comprenait à peu près les départements actuels de la Marne et des Ardennes, pouvait mettre en ligne 60.000 hommes. Sa capitale, Durocortorum, bâtie à la limite de la plaine et des collines boisées, était entourée d'une double enceinte fortifiée; un sénat, recruté dans son aristocratie, la gouvernait. César nous apprend que les Rémes furent d'abord clients des Suessions (Soissons), puis pour échapper à leur joug, acceptèrent la conquête romaine. Au moment de la révolte des Belges, en 57, les Rémes conclurent une alliance avec César et reçurent le titre d' « amis du peuple romain » [1]; ils refusèrent même de prendre part au soulèvement général de la Gaule en 52.

Sous l'Empire, la cité de Durocortorum fut donc avec Trèves un des principaux centres d'expansion de la culture latine en Belgique. Elevée au rang de « ville fédérée », elle avait gardé ses institutions locales et, en particulier, son sénat. Elle devint bientôt une des villes les plus florissantes de la Gaule, célèbre déjà par son industrie du drap et centre

[1] César, *Commentaires*, II, 3; V, 54; VI, 12; VII, 63; VIII, 6.

de voies importantes qui la reliaient à Soissons, à Amiens, à Trèves, à Metz (« via Caesarea ») et à Strasbourg. Elle se couvrit de monuments dont les inscriptions ont gardé le souvenir. Elle eut des thermes somptueux, élevés au IVe siècle aux frais de Constantin, un Capitole, un théâtre, un aqueduc, et, enfin, des arcs de triomphe dont un vestige intéressant s'est conservé jusqu'à nos jours : c'est la célèbre Porte de Mars, faite de trois arcades, séparées par des colonnes corinthiennes et ornées de bas-reliefs aujourd'hui détériorés. D'après la tradition locale on y voyait la légende de la louve du Palatin et de Rémus que les habitants de Reims regardaient comme le fondateur de leur cité[1] (Pl. I).

Puis, au IIIe siècle, au moment où commencent les invasions germaniques, les villes de Gaule, jusque-là ouvertes et environnées de populeux faubourgs, se resserrent brusquement dans une enceinte construite à la hâte. Durocortorum devint donc une ville de guerre et fut le siège d'une fabrique d'armes. La cité occupait alors l'espace très restreint dont sa ligne de boulevards actuels marque la limite à l'est ; elle avait la forme d'une ellipse, dont la Porte de Mars constituait la pointe nord-ouest, et qui atteignait seulement 2,300 mètres en longueur, 650 mètres en largeur, 3,500 mètres de tour. C'est là le cœur de la cité rémoise, facilement reconnaissable aujourd'hui au caractère de ses rues étroites et enchevêtrées, qui forment contraste avec les voies plus régulières des faubourgs.

En outre, en raison de son importance stratégique et économique, Reims fut choisie, lors du remaniement des circonscriptions provinciales sous Dioclétien, pour être la

[1] Ces traditions furent recueillies à l'époque carolingienne par Flodoard et Hincmar. Au XIVe siècle Jacques de Guise, dans les *Annales du Hainaut*, raconta sérieusement l'histoire de la reine Ursa et de son fils Fléchambault qui régnaient sur les Belges lorsque Rémus vint s'établir dans le pays.

métropole de la seconde Belgique[1]. Reims fut donc la résidence d'un gouverneur dont la circonscription comprit les cités de Soissons, Châlons, Vermand (Saint-Quentin), Arras, Cambrai, Tournai, Senlis, Beauvais, Amiens, Thérouanne, Boulogne. Les limites de ce territoire sont justement celles de la future province ecclésiastique de Reims.

Dès le IIIe siècle le christianisme s'était introduit en Belgique et un évêque de Reims figure au concile d'Arles en 314. Les membres de l'aristocratie sénatoriale s'étaient convertis à la nouvelle religion. La tradition locale conserve le souvenir de Jovin, qui fut consul en 367 et, en qualité de « magister militum », commandant en chef des armées de Gaule sous l'empereur Julien, eut l'honneur de repousser trois invasions d'Alamans. Jovin avait fondé à Reims une basilique dédiée à saint Agricola, son parent, martyrisé à Bologne sous Dioclétien. Cette église, renommée pour la richesse de ses colonnes et de ses mosaïques, fut l'origine du monastère de Saint-Nicaise dont les religieux célébraient tous les ans l'*obit* de Jovin auprès de son tombeau conservé dans leur église : cet usage persista jusqu'en 1789. Le tombeau de Jovin, parvenu jusqu'à nous, est un magnifique sarcophage de marbre blanc dont les bas-reliefs représentent une chasse au lion.

Ainsi, à la fin de l'antiquité, Reims, capitale de la Belgique seconde et métropole religieuse, était un des centres les plus importants de la défense de la Gaule contre les Barbares. Malheureusement sa situation dans la plaine, au carrefour des grandes routes de l'est, devait en faire une proie facile. Aussi, lorsqu'au début du Ve siècle les armées romaines, occupées ailleurs, laissèrent violer par les Barbares la frontière du Rhin, la ville de Reims fut une des

[1] La capitale de la Belgique première était Trèves.

premières victimes de la tourmente que l'histoire appelle « la Grande Invasion ». Effrayées par la marche en avant des Huns, des bandes désordonnées de Vandales, de Burgondes, d'Alamans, se jetèrent sur la Gaule en 406 et la mirent à feu et à sang. Les procédés de destruction ont été perfectionnés depuis ces époques lointaines, mais les Barbares sont restés semblables à eux-mêmes à travers les siècles. L'évêque de Reims Nicaise fut pris par les Vandales, peut-être comme otage, et condamné à être décapité [1]. D'après le martyrologe de l'église de Reims, son supplice eut lieu le 14 décembre 407. Les fidèles parvinrent à ensevelir son corps dans la basilique de Jovin et il devint un des patrons les plus vénérés de l'église de Reims.

Le passage d'Attila et des Huns à Reims après l'horrible destruction de Metz en 451, est un fait moins certain, quoiqu'assez vraisemblable. Mais en 496 Reims devait être le théâtre d'un des événements les plus considérables de notre histoire nationale : après avoir repoussé l'invasion des Alamans, le roi des Francs Clovis se fit instruire dans la foi chrétienne par l'évêque de Reims, saint Remi. Bien qu'un érudit allemand, M. Krusch, se soit efforcé de prouver que le baptême de Clovis avait été célébré à Tours, ce fut bien dans la basilique de Reims que s'accomplit cet acte si décisif. Il est vrai que Grégoire de Tours ne désigne pas expressément la ville où eut lieu la cérémonie, mais si l'église de Tours avait pu s'enorgueillir d'un titre pareil, il est peu vraisemblable que son évêque eût omis de le mentionner. La tradition de l'église de Reims est, au contraire,

[1] Sur la « passion » de saint Nicaise, voy. Cerf, *Saint Nicaise a-t-il été martyrisé en 407 par les Vandales ou en 451 par les Huns?* Reims, 1874. Cette « passion » n'est connue que par des textes postérieurs : celui de Flodoard, *Historia ecclesiastica remensis*, et le texte d'un manuscrit de Namur du XIV[e] siècle, *Analecta Bollandiana*, I, 609-613, et II, 156-157.

formelle et cet événement ne contribua pas peu à augmenter son prestige.

III

Il n'est donc pas étonnant qu'au moment où les Carolingiens restaurèrent la hiérarchie ecclésiastique, Reims ait été choisie pour être une des vingt-deux métropoles de l'Empire. A partir de Charlemagne, l'archevêque de Reims, devenu un personnage considérable, exerça une juridiction sur douze évêchés : Reims, Soissons, Laon, Beauvais, Châlons, Noyon, Amiens, Tournai, Thérouanne, Senlis, Arras, Cambrai, qui représentent les cités de l'ancienne province de Belgique seconde. Le diocèse proprement dit de Reims, depuis Epernay jusqu'à Mézières, englobait le nord du département de la Marne, tout le département des Ardennes et même une partie de la Meuse [1].

Dès lors, du IXe au XIe siècle, l'histoire de Reims se confond avec celle de son église. Les archevêques de Reims acquièrent une puissance territoriale qui leur permet de jouer, au cours des luttes entre les princes carolingiens, un rôle politique de premier ordre. Comme on l'a fait justement remarquer, il s'en est fallu alors de peu que la région de Reims, Laon et Soissons ne devînt le centre historique de la France [2]. C'est ce qui fût arrivé sans doute si l'avènement de la dynastie capétienne n'était venu augmenter subitement l'importance politique de Paris.

[1] Varennes et Montfaucon. Voy. la carte de la *Gallia christiania*, t. IX.

[2] Vidal de la Blache. Tableau de la géographie de la France (Lavisse, *Histoire de France*, I, 1, p. 106-107.)

Sous Charles le Chauve, par exemple, l'archevêque de Reims Hincmar se pose en protecteur de la royauté chancelante et s'intitule orgueilleusement « primat entre les primats ». En 858 il s'oppose avec énergie à la tentative que fait Louis le Germanique pour devenir roi de France. A l'assemblée de Kiersy il reproche face à face au Germanique « les cruautés abominables que ses troupes ont commises », d'autant plus criminelles « qu'elles ont été exercées par des chrétiens contre des chrétiens » ; il entraîne ainsi les autres évêques, et Louis le Germanique, obligé de renoncer à déposer son neveu, doit regagner son royaume. Un siècle plus tard c'est aussi un archevêque de Reims, Adalbéron, qui prend la part la plus décisive à l'élection de Hugues Capet à l'assemblée de Senlis (987), en faisant écarter du trône de France l'héritier légitime, Charles de Lorraine.

A cette époque l'église de Reims est véritablement la métropole religieuse du royaume et son archevêque dispose de la couronne. Depuis qu'en 816 Louis le Pieux s'est fait sacrer empereur dans la cathédrale de Reims par le pape Etienne IV, il est admis que c'est dans cette basilique que tout nouveau roi doit recevoir l'onction des mains du successeur de saint Remi, apôtre des Francs. Aussi, jusqu'au XIIIe siècle, lorsqu'un archevêque de Reims vient à mourir, l'élection de son successeur prend l'importance d'une affaire d'État. On voit sur le siège de Reims un futur pape comme Gerbert (988-991), précepteur de l'empereur Othon III et du roi Robert, un des hommes les plus savants du Moyen âge, ou des princes du sang comme Henri de France, frère du roi Louis VII (1162-1175), ou Guillaume de Champagne « aux blanches mains », beau-frère du même roi (1176-1202). Au XIIe siècle l'archevêque de Reims s'est fait reconnaître formellement par les rois et

les papes le privilège exclusif de sacrer et de couronner le roi de France[1]. En fait, depuis Hugues Capet jusqu'à la Révolution, tous les rois, sauf Louis VI et Henri IV, furent sacrés à Reims. Le roi conférait, en retour, à l'archevêque un des titres les plus élevés de la hiérarchie civile : celui d'archichancelier de France.

Mais, en outre, à ce titre purement honorifique l'archevêque de Reims joignait une puissance politique et territoriale qui faisait de lui un des plus puissants vassaux du royaume. L'archevêché de Reims était au Moyen âge la plus grande de ces principautés ecclésiastiques qui en France furent absorbées par le pouvoir royal, et se maintinrent au contraire sur les bords du Rhin jusqu'à la Révolution. Par un diplôme de 940 le roi Louis d'Outremer avait conféré à l'archevêque le comté de Reims et le droit de battre monnaie. En 1059, cette concession fut formellement renouvelée par Philippe Ier à l'occasion de son sacre, et, en 1162, Louis VII érigea le comté de Reims en duché. Dès lors l'archevêque-duc de Reims eut le titre de premier pair du royaume. Depuis une époque très ancienne (on en a la preuve pour le début du VIIIe siècle), l'archevêque de Reims avait le commandement militaire de la ville et détenait les clefs des portes. A ce pouvoir politique correspondait un domaine territorial d'une grande étendue. L'archevêque, le chapitre et les grandes abbayes de Saint-Remi, Saint-Nicaise, Saint-Denis possédaient à eux seuls une grande partie des départements actuels de la Marne et des Ardennes. Une charte de Philippe Ier pour Saint-Remi énumère trente-neuf villages ou petites villes des environs de Reims.

Mais nous voyons par là que l'archevêque n'était pas la

[1] Ses principaux titres sont les privilèges de Sylvestre II (999), Philippe Ier (1059), Urbain II (1089), Alexandre III (1179).

seule puissance ecclésiastique de Reims. Dans sa seigneurie était enclavée celle du chapitre et, en dehors de l'enceinte, s'étaient élevées les puissantes abbayes de Saint-Remi, Saint-Nicaise, Saint-Denis, autour desquelles se développaient de véritables faubourgs. Chacun de ces établissements avait son ban et sa justice, mais la concorde ne régnait pas toujours entre eux. Des conflits d'intérêt et de juridiction divisaient sans cesse l'archevêque et son chapitre : à plusieurs reprises même il fallut l'intervention des papes pour y mettre fin.

IV

Puis, au milieu du XII[e] siècle, une nouvelle puissance s'éleva à Reims en face des archevêques. Ce fut la bourgeoisie, dont l'origine est due à la renaissance de l'industrie locale du drap et de l'activité commerciale, presque complètement interrompue au X[e] siècle. C'est à cette époque que les grandes foires de Champagne, qui se tiennent tantôt à Reims, tantôt à Troyes, attirent les populations de l'Europe entière. Une classe aisée se forme donc à Reims comme dans toutes les villes du Nord et, dès qu'elle a conscience de sa force, elle cherche immédiatement à se soustraire à la juridiction seigneuriale.

Mais les archevêques de Reims étaient trop puissants pour qu'il fût possible de les amener à abandonner des droits très lucratifs pour eux. Aussi les bourgeois profitèrent, en 1138, d'une vacance de l'archevêché pour former une association ou « compagnie », laquelle, reconnue par

le roi Louis VII, devint une véritable commune. Mais aussitôt les justiciables du chapitre et de l'abbaye de Saint-Remi voulurent entrer dans la nouvelle association. En 1147, Samson de Malvoisin, élu archevêque, s'y opposa. Les habitants du faubourg Saint-Remi allèrent alors l'assiéger dans son palais et démolirent sous ses yeux les maisons de ses officiers de justice. Il fallut, pour mettre fin à l'émeute, l'intervention de saint Bernard et celle de Suger, régent pendant la croisade de Louis VII.

Dès lors les archevêques ne songèrent plus qu'à se débarrasser de la nouvelle juridiction bourgeoise qui se dressait en face de la leur. Le but fut atteint en 1160 par Henri de France, qui détermina son frère le roi Louis VII à supprimer la commune de Reims et s'adressa, pour mater les rebelles, au comte de Flandre, qui vint occuper Reims avec mille chevaliers. Puis, en 1182, le successeur d'Henri, Guillaume de Champagne, craignant une nouvelle révolte, se décida à accorder aux habitants une charte qui établissait un tribunal de douze échevins élus pour un an. Le nom de commune n'était pas prononcé; aussi cette concession ne ramena pas le calme dans la ville. Les bourgeois ne cessaient de réclamer des libertés qu'ils disaient leur avoir été accordées par saint Remi lui-même, et les échevins se vantaient d'être les successeurs du sénat des Rémes dont parle César [1].

L'accroissement même de la prospérité matérielle au début du XIIIe siècle ne fit que rendre ces revendications

[1] Ils avaient gardé cette prétention au XVIIe siècle, comme le prouve le « Mémoire » de Bergier, procureur de l'échevinage en 1615 : « Le corps de l'échevinage de la ville de Reims est le premier et le plus ancien de tous ceux qui ont quelque droit de juridiction ou de police dans icelle ville, d'autant que c'est le même corps que Jules César appelait de son temps le sénat rémois quand il dit : *Omnem senatum ad se venire iussit*, et les échevins sont ceux que Strabon appelle *primores civitatis*. » (Varin, *Archives administratives de Reims*, I, 481.)

plus pressantes. Reims était alors en voie de transformation, et le petit bourg serré autour de la cathédrale commençait à faire figure de ville. De somptueux logis, tels que la charmante « Maison des Musiciens », datent de cette époque, et les travaux de la cathédrale commençaient d'ailleurs en 1211. De nouveaux quartiers se créaient au sud : la Couture, Venise, le Jard, et la rivière de la Vesle devenait la limite de la ville. Dès 1219 de nouvelles fortifications commençaient à s'élever, mais les travaux furent si lents qu'ils n'étaient pas encore terminés en 1346. Certaines rues actuelles évoquent encore le souvenir des noms pittoresques donnés aux portes : La Tirelire, Chanteraine, Dieu-Lumière (Dieu-li-mire, hôpital dédié *Deo Medico*), Cérès (la Chaire), Fléchambault, nom du roi légendaire des Belges détrôné par Rémus. A côté des fabriques de drap, de nouvelles industries se créaient, entre autres celle du cuivre, venue peut-être de Dinant sur la Meuse, et celles de la tapisserie et des toiles peintes. La bourgeoisie, à mesure qu'elle devenait plus riche, supportait plus impatiemment la domination des officiers de l'archevêque.

Celui-ci avait recours au roi de France. En 1211, Philippe-Auguste enjoignit aux échevins de restituer à l'archevêque les clefs des portes de la ville. Les choses en vinrent au point que l'archevêque ne se crut plus en sûreté dans son palais. En 1228, Henri de Braine éleva hors de l'enceinte une forteresse dans laquelle fut enclavée la Porte de Mars, d'où le nom de « Château de la Porte-Mars », dont les principales défenses étaient tournées vers la ville. De plus il prétendit tenir dans ce château les assises de sa cour épiscopale, et grande fut la terreur des bourgeois que les sergents de l'archevêque entraînaient de force dans cette bastille, où, pour la moindre peccadille,

ils étaient condamnés à des amendes exorbitantes, à moins que ce ne fût la prison illimitée.

Des émeutes d'une violence extrême éclatèrent en 1235 : les bourgeois s'emparèrent des pierres destinées à la construction de la cathédrale pour élever des redoutes autour de la bastille abhorrée dont ils avaient entrepris le blocus. Il fallut pour les mettre à la raison une intervention du pape Grégoire IX, qui les excommunia, et du roi saint Louis, qui leur donna tort, les condamna à payer dix mille livres d'indemnité pour tous les dégâts causés par eux, mais obligea l'archevêque à renoncer à toutes représailles.

Et pourtant cet échec ne découragea pas l'énergique bourgeoisie de Reims. On la retrouve en conflit avec l'archevêque Thomas de Beaumetz, en 1257. Cette fois les bourgeois avaient organisé des compagnies franches pour garder la ville, et des batailles incessantes s'engageaient dans les rues entre leurs soldats et ceux de l'archevêque. Celui-ci invoqua encore l'autorité de saint Louis, qui plaça les compagnies bourgeoises sous ses ordres.

La tranquillité ne fut pas d'ailleurs rétablie pour longtemps et, en plein XIVe siècle, des batailles rangées ensanglantaient les rues de la ville. Les bourgeois avaient pris l'habitude de se faire justice à eux-mêmes et, comme les villes d'Italie de la même époque, Reims avait aussi ses Capulet et ses Montaigu qui troublaient sans cesse la tranquillité des habitants. Les échevins impuissants en vinrent à implorer le secours du roi qui envoya à plusieurs reprises son bailli de Vermandois rétablir l'ordre à Reims[1]. Ce fut

[1] Varin, *Archives administratives de Reims*, II, 374, 711. En 1324, le roi charge le bailli de Vermandois de faire une enquête sur la violence faite par Robin Yngrant à Robert Erard. Après avoir accepté un arbitrage, Yngrant avait soudoyé des spadassins et tendu un guet-apens à son adversaire. « Frappez aux jambes, criait-il à ses *bravi*, afin qu'il ne puisse pas s'échapper. » En 1333 Miles de Loyres fait tort à Bauduin dit Chevalier, mais offre une réparation

d'ailleurs l'autorité royale qui eut, en fin de compte, le bénéfice de ces querelles intestines. En 1362, l'archevêque et les bourgeois se disputaient encore devant le Parlement de Paris l'autorité militaire dans la ville. La cour décida, dans sa sagesse, que « la garde et le gouvernement de la ville appartiennent au roi seul et à ceux qu'il lui plaira d'y commettre ». Tel fut à Reims, comme partout ailleurs, l'épilogue de la longue lutte dans laquelle les pouvoirs locaux se montrèrent également impuissants à établir l'ordre et la sécurité.

V

Ainsi, au XIIIe siècle, Reims nous apparaît comme une cité prospère et très vivante. Son archevêque est un des plus puissants seigneurs du royaume : successeur de saint Remi, il a le privilège envié de sacrer et de couronner le roi de France ; son autorité s'étend sur douze évêchés et ses possessions territoriales forment comme un petit État. Sa bourgeoisie est née d'hier; enrichie grâce à son intelligence et à l'excellente situation géographique de la ville, elle ne cesse de revendiquer son autonomie et, par son énergie et la constance de ses efforts, elle est parvenue à imposer des transactions au puissant archevêque, jusqu'au jour où,

suivant la coutume de Reims. « Ledict Bauduin ne la voulut accepter, ains s'en voulut vangier par manière de guerre, en faisant assemblée de ses amis, et en allant à grandes compagnies, a espées et boucliers, publiquement, parmy la cité de Reims, en volonté de faire vilenie audit Myle, lequel pour se garantir du péril, fut contrainct de se tenir enfermé en sa maison par l'espace de neuf mois. » Les échevins se plaignent que l'archevêque ne donne aucun ordre pour arrêter les désordres et recourent à l'autorité du roi.

Pl. 1.



Photo Neurdein.

ANCIENNE PORTE DE MARS, A REIMS

Pl. 2.



Photo Rothier.

ÉGLISE SAINT-REMI : CHŒUR DE PIERRE DE CELLES (1171)
ET TOMBEAU DE SAINT REMI

renonçant à son indépendance, elle devient le plus ferme appui de l'autorité royale.

Mais Reims tient encore une autre place dans notre histoire. A une des époques les plus déshéritées du Moyen âge, ses archevêques maintinrent autour de leur cathédrale une école épiscopale qui fut, au milieu de la barbarie, un véritable foyer d'instruction. Longtemps avant la création des écoles parisiennes, les écoles de Reims jouirent, avec celles de Chartres, d'une réputation qui attira des étudiants de toute l'Europe. Elles eurent des maîtres illustres, comme Gerbert, que son désir de savoir avait entraîné jusque dans les universités arabes d'Espagne, et saint Bruno, le fondateur de la Chartreuse. Des hommes tels que Fulbert, évêque de Chartres, Ascelin de Laon, l'historien Richer, moine de Saint-Remi, et, plus tard, Guillaume de Champeaux et Abélard sont sortis des écoles de Reims. Cette institution était encore très prospère au début du XIII[e] siècle, et c'est un fait dont il faut tenir compte lorsqu'on relève dans les sculptures de la cathédrale une inspiration érudite et un certain goût pour les modèles de l'antiquité.

D'ailleurs Reims n'a pas seulement produit des théologiens et des savants ; quelques-uns des plus anciens monuments de la littérature française doivent quelque chose au milieu rémois. Un des personnages de notre épopée carolingienne, le terrible Ogier le Danois, avait sa légende à Reims, où l'on montrait près de la porte Chaire (porte Cérès) le logis dans lequel Turpin, archevêque de Reims, l'avait tenu en captivité[1]. Ce n'est pas non plus par un simple hasard que les créateurs de la prose française, Villehardouin et Joinville, sont des Champenois. On peut

[1] Ou Porte Martre : voy. Bédier, *Les Légendes épiques*, 1908, II, p. 302-303.

mettre à côté d'eux, quoiqu'à une place plus modeste, l'auteur d'une chronique en prose composée à Reims au XIIIe siècle, et qui était sans doute jongleur de son métier. Rien n'est plus délicieux que ce récit mi-romanesque, mi-historique, du *Ménestrel de Reims* qui nous donne une idée si vivante des préoccupations qui pouvaient être celles d'un habitant de Reims au XIIIe siècle. A côté de morceaux d'allure épique, tels que le récit des exploits de Richard Cœur-de-Lion ou de sa captivité romanesque et de sa délivrance par le trouvère Blondel, on y trouve l'inspiration satirique et narquoise qui ne respecte rien, pas même les rois ou les gens d'église. Louis VII, par exemple, est raillé à cause de sa « mollesse et nicheté [1] » et l'auteur, qui paraît partager toutes les passions de la bourgeoisie rémoise, ne ménage pas les archevêques lorsqu'il les trouve sur son chemin : « En ce tempoire fu esleuz Henriz de Brainne à arcevesque de Rains qui tant fist de mal aus bourjois de Rains ; n'onques n'orent pais tant comme il vesqui. » On sent dans cette phrase toutes les rancunes qu'avait suscitées la construction du château de la Porte-Mars. De même, en 1262, l'archevêque Thomas de Beaumetz va à Rome plaider contre les moines de Saint-Remi et perd son procès. « Et s'en ala à Rome, et i demoura grant piece ; et s'en revint a meinz d'avoir et à plus de péchiez. » La malice champenoise se trahit dans ces réflexions ainsi que dans le savoureux apologue du Loup et de la Chèvre où l'on voit Isengrin, le puissant baron qui abuse de sa force, puni de sa félonie et obligé de confesser ses torts. Ces histoires plaisantes du *Ménestrel de Reims* doivent être rapprochées de certaines sculptures d'aspect satirique, perdues au milieu du peuple de statues qui couvre la cathédrale.

[1] *Récits du Ménestrel de Reims*, édition Natalis de Wailly (Société de l'histoire de France, t. LVI), Paris, 1876.

VI

Enfin, au moment où l'archevêque Aubri de Humbert fit jeter les fondements d'une nouvelle basilique, Reims était déjà le centre d'un mouvement artistique et des monuments remarquables y avaient été construits.

C'était d'abord la cathédrale. L'édifice dédié à la Vierge par saint Nicaise vers 400 avait été renouvelé et agrandi en 820 par l'archevêque Ebbon. L'architecte était un serf de l'empereur Louis le Pieux, lequel permit par un diplôme de détourner les voies publiques qui environnaient l'église. Suivant M. Demaison[1], l'agrandissement porta surtout sur le chevet, et la façade occidentale s'éleva à la place même de celle de saint Nicaise, à la hauteur de la sixième travée à partir du portail actuel. Avant 1743 on conservait à cet endroit une petite chapelle circulaire très ancienne appelée « la rouelle de saint Nicaise », élevée pour commémorer l'emplacement où, d'après la tradition, le saint évêque avait été martyrisé, devant les portes mêmes de son église.

Ce fut seulement sous l'archevêque Hincmar (845-882), que la cathédrale commencée par Ebbon fut terminée. Sa consécration eut lieu en 862, en présence de Charles le Chauve. La façade était précédée d'un vaste atrium entouré de portiques, auquel était rattaché un baptistère. Le tympan du portail principal était orné de sculptures, fort barbares sans doute, qui représentaient le sacre de l'empereur

[1] Demaison, *La Cathédrale carolingienne de Reims et ses transformations au* XIIe *siècle* (Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques, 1907, p. 41-57.)

Louis le Pieux par le pape Etienne IV[1]. Hincmar avait couvert l'église d'un toit de plomb, y avait fait exécuter un pavement en marbre et avait garni ses baies de vitraux.

Cette basilique fut remaniée au xe siècle par Adalbéron (969-988) qui agrandit la nef de trois travées, prises aux dépens de l'atrium et l'orna de vitraux historiés. Puis, en 1152, cette église, qui tombait en ruines, fut presque entièrement reconstruite par l'archevêque Samson et ornée d'une nouvelle façade. La nef s'accrut encore de deux travées, une ancienne tour fut démolie, et deux clochers nouveaux vinrent accoster le portail. L'édifice bâti par Samson ne devait pas durer plus de cinquante-neuf ans. Le 6 mai 1210, en effet, un grand incendie détruisit une partie de la ville et la cathédrale fut consumée.

Il nous est difficile de nous faire une idée de cette cathédrale romane : cependant elle n'a pas péri tout entière. Les constructeurs du XIIIe siècle ont encastré dans un portail du transept nord de l'édifice actuel un beau relief représentant une Vierge de majesté, remarquable par une expression naturelle et une liberté d'allure qui annoncent la sculpture gothique (Pl. 30). Au-dessus d'elle se trouve une archivolte ornée de statuettes d'anges portant des cierges : c'est le débris d'un enfeu du XIIe siècle sous lequel devait reposer une statue tombale.

Mais, de tous les monuments élevés à Reims avant le XIIIe siècle, le plus important était la grande église du monastère de Saint-Remi, qui est parvenue jusqu'à nous, bien qu'elle soit dépouillée de la flèche élégante qui la surmontait depuis le XIVe siècle.

Après sa mort, en 533, saint Remi avait été enseveli dans une petite chapelle qui attira bientôt des foules innom-

[1] Flodoard a conservé le texte de l'inscription qu'on y lisait : « Ludovicus Caesar factus coronante Stephano hac in Sede papa magno ».

brables de pèlerins et qu'il fallut agrandir. Plusieurs églises s'élevèrent successivement sur le tombeau du saint, autour duquel s'était fondé au IXe siècle un monastère de bénédictins. Vers 1005, l'abbé Ayrard fit jeter les fondements d'une vaste basilique, mais le plan parut trop ambitieux à ses successeurs, et ce fut une église de moindre dimension que le pape Léon IX vint consacrer à son passage à Reims en 1049. De cette église il subsiste aujourd'hui la nef, qui a 14 mètres de largeur et était alors couverte en charpente. Les piliers romans, encore visibles sous le placage de colonnettes gothiques ajoutées plus tard, appartiennent à cette basilique, fondée en 1005. Le transept méridional date de la même époque. L'ensemble devait être grandiose et sévère. Au-dessus des bas-côtés s'ouvrent de larges tribunes avec, sous un arc de décharge, deux baies géminées supportées par une colonnette centrale. Ces tribunes surmontent aussi le transept. La longueur de l'édifice (120 mètres) n'est inférieure que de 18 mètres à celle de la cathédrale actuelle.

Mais cette église romane fut profondément remaniée sous l'abbé Pierre de Celles, vers 1170, c'est-à-dire quarante ans environ avant la fondation de la cathédrale. Pierre de Celles fit construire le chœur spacieux qui remplaça un chevet trop simple, composé d'une seule abside; il allongea la nef de deux travées, éleva la façade, et remplaça la charpente apparente par des voûtes sur croisées d'ogives qui furent soutenues par les faisceaux de colonnettes appliquées aux piliers romans (Pl. 2).

A ce moment la Champagne adoptait franchement le style gothique, qui achevait de se dégager des tâtonnements du début avec le chœur de Saint-Denis (1144). On peut dire qu'à Reims la restauration de Saint-Remi fut la première application de ce style à un grand édifice. Le chœur

offre d'autant plus d'intérêt qu'il a plus d'analogie avec celui de la cathédrale, dont il est véritablement le prototype. Sur sa galerie de déambulatoire, s'ouvrent cinq chapelles rayonnantes en arc outrepassé, qui forment comme une gracieuse couronne, celle du centre étant plus profonde. C'est le plan même du chevet de la cathédrale, et il ne s'agit pas évidemment d'une simple coïncidence. Là d'ailleurs s'arrêtent les analogies. Chaque absidiole est couverte d'une belle voûte à six nervures ; les tribunes élevées au-dessus des arcades sont surmontées d'un triforium qui précède les hautes fenêtres, garnies encore de beaux vitraux.

Ces magnifiques verrières paraissent avoir été exécutées dans les premières années du XIIIe siècle. Leurs personnages, au dessin un peu raide, se détachent sur un fond bleu uni d'un ton très harmonieux. Une Vierge de majesté trône à la fenêtre centrale, entourée des Apôtres, des Évangélistes et des seize grands Prophètes. Les principaux archevêques de Reims occupent la rangée inférieure, assis sur des trônes en forme d'X. Saint Remi tient la place d'honneur au-dessous de la Vierge. Les deux dernières fenêtres montrent les effigies de Samson, mort en 1161 et d'Henri de France (1162-1175), sous le pontificat duquel l'abside fut construite. Reims paraît avoir eu au Moyen âge une école de maîtres-verriers et au XIIe siècle on voit les moines de Saint-Hubert, dans les Ardennes, faire venir de Reims le maître-verrier Roger.

Quant à la façade de Saint-Remi élevée entre les deux vieilles tours, elle réalise ce mélange d'élégance et de sévérité qui caractérise l'architecture monastique du XIIe siècle. Les baies et les arcatures en forment la seule décoration et, au second étage, une rose d'une noble simplicité, protégée à la manière champenoise par un arc de décharge, s'ouvre entre deux rangées d'arcatures.

L'intérieur de l'église, qui nous paraît aujourd'hui un peu froid, était orné d'un mobilier somptueux. Le pavement en mosaïque du chœur avait une grande réputation. Les moines érudits s'étaient plu à en faire une sorte d'encyclopédie résumée, comme un précis sommaire des connaissances sacrées et profanes. On y voyait les Sept arts libéraux, les Points cardinaux, les Signes du zodiaque, les saisons, la Terre entourée des quatre fleuves du Paradis, les Vertus cardinales et les Évangélistes à côté des Prophètes de l'Ancien Testament.

Derrière l'autel s'élevait le mausolée somptueux de saint Remi[1], et aux voûtes était suspendue une admirable couronne de lumière (la couronne actuelle en est une reproduction), qui avait la forme d'une enceinte de tours crénelées et représentait la Jérusalem céleste.

Enfin, au milieu du sanctuaire, se dressait un chef-d'œuvre des fondeurs rémois. C'était un chandelier pascal en bronze doré, d'une hauteur de 6 mètres environ, et dont la tige supportait sept branches. Cette œuvre admirable fut brisée et envoyée à la fonte en 1792, à l'exception d'une extrémité du pied qui était conservée au Musée archéologique de Reims, mais que le bombardement de 1914 a malheureusement réduite en poussière. Au milieu d'une végétation puissante, dont les lianes étaient interrompues de place en place par d'énormes cabochons de cristal de roche, se jouait tout un peuple d'animaux et de petits personnages réels ou fantastiques. Il semblait que le sculpteur eût voulu traduire en relief les enchevêtrements d'entrelacs capricieux qui ornent certains manuscrits du XIIe siècle (Pl. 3).

Cette œuvre originale, dont la perte définitive est un malheur irréparable, révélait une technique admirable,

[1] Le tombeau actuel a été exécuté en 1847 pour remplacer celui qui fut détruit en 1793.

sûre d'elle-même et mise au service d'un sens décoratif des plus charmants. Les toreuticiens rémois étaient d'ailleurs célèbres, depuis qu'en 1057 l'archevêque Gervais avait fait exécuter par un certain Osmond un grand cerf de bronze, placé dans la cour du palais archiépiscopal et dans lequel, aux jours de grande fête, on versait du vin qui coulait par la bouche.

Il en était de même des orfèvres : le trésor de la cathédrale possède encore un magnifique calice, dit de saint Remi, en réalité de la fin du XIIe siècle, dont la décoration, faite de pierreries et d'émaux cloisonnés, est un chef-d'œuvre de délicatesse.

Le témoignage de ces monuments atteste donc que, dès les dernières années du XIIe siècle, Reims était déjà un centre de développement artistique. Fière des souvenirs d'un passé glorieux qui remontait à Jules César et à Clovis, forte du prestige de ses archevêques, de la renommée de ses écoles, de la richesse de sa bourgeoisie, la puissante cité rémoise réunissait toutes les conditions matérielles et morales qui sont nécessaires à l'éclosion d'une grande œuvre. Aussi, lorsqu'en 1210 un incendie fut venu anéantir la cathédrale romane, il n'y eut pas à Reims la moindre hésitation, et tous, archevêque, clercs, nobles, bourgeois, oubliant un moment leurs âpres querelles, ne songèrent qu'à réunir les ressources nécessaires à l'édification d'un sanctuaire qui fût le plus grand et le plus beau qu'on eût jamais vu. Mais pour accomplir ce programme il fallait un homme de génie. Cet homme, qui par ses origines tenait au terroir champenois, se révéla dans la personne de Jean d'Orbais, auteur des plans de la cathédrale de Reims, et un an, jour pour jour, après l'incendie, le 6 mai 1211, l'archevêque Aubri de Humbert posait la première pierre du nouvel édifice.



Photo Monuments historiques.

PIED DE L'ANCIEN CHANDELIER PASCAL PROVENANT DE L'ÉGLISE SAINT-REMI
(Ancien Musée archéologique de Reims.)

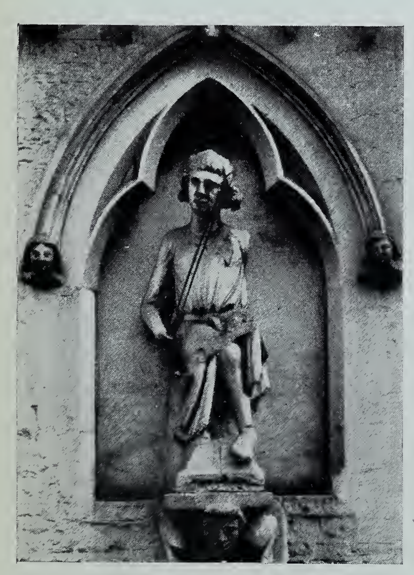


Photo Lévy.

STATUE DE LA MAISON DES MUSICIENS
A REIMS



Photo Neurdein.

CUL-DE-LAMPE (XIIIe SIÈCLE)
PROVENANT D'UNE MAISON DE REIMS

Pl. 4.



Photo Catala.

CONSTRUCTION DU TEMPLE DE JÉRUSALEM

Miniature des « Antiquités juives » de Josèphe.

(*Manuscrit français du XVe siècle, Bibliothèque Nationale*)

CHAPITRE II

L'HISTOIRE DE LA CONSTRUCTION

1. Sources de nos connaissances. — 2. Les fondateurs. — 3. L'organisation d'un chantier gothique. — 4. La marche des travaux au XIIIe siècle. — 5. La fin du Moyen âge et les temps modernes.

La cathédrale de Reims n'est pas seulement un des chefs-d'œuvre de notre art national ; elle offre aussi ce grand intérêt que, parmi les édifices du Moyen âge, c'est l'un de ceux dont l'histoire est le mieux connue. Il est possible d'en suivre la construction et de fixer des dates précises. C'est dire qu'indépendamment de sa beauté elle a pour l'art gothique toute la valeur d'un monument-type.

I

Pendant très longtemps on a considéré Robert de Coucy comme l'auteur des plans de la cathédrale de Reims. Cette opinion, consacrée par l'autorité de Viollet-le-Duc, était généralement admise. Mais la pierre tombale de Robert de Coucy, « maistre de Nostre-Dame et de Saint-Nicaise », fixe la date de sa mort à 1311. Il faudrait donc lui supposer une longévité invraisemblable pour admettre qu'en 1211 il

ait été chargé de donner les plans de cette cathédrale, à laquelle d'ailleurs il a travaillé.

Les noms des premiers architectes de la cathédrale de Reims nous sont connus par un témoignage dont l'autorité est irrécusable. Suivant l'habitude commune au Moyen âge on avait orné le pavement de la nef centrale de la cathédrale d'un « labyrinthe » formé par une ligne de dalles blanches bordées de pierres noires. Le chemin ainsi tracé aboutissait, après des sinuosités très compliquées, à un compartiment central qui renfermait une figure. En outre, aux quatre angles, les effigies des quatre premiers maîtres d'œuvre de la cathédrale se détachaient dans un cadre polygonal.

La disparition de ce curieux monument est un de ces malheurs irréparables si fréquents dans l'histoire de nos édifices. Au XVIIIe siècle tous les gamins de Reims avaient pris l'habitude de se réunir à la cathédrale pour s'amuser à parcourir le labyrinthe. Peut-être n'eût-il pas été au-dessus des forces du chapitre de mettre fin à ce désordre, mais les chanoines adoptèrent un parti extrême et, sans aucun respect pour un monument dont ils ne comprenaient plus la valeur, firent détruire le labyrinthe en 1778. Il se trouva un généreux donateur pour consacrer mille livres à cette œuvre de vandalisme.

Fort heureusement, plusieurs dessins, dus à des érudits rémois du XVIIIe siècle, nous montrent ce qu'était le labyrinthe et nous ont conservé, avec les noms des architectes, une partie des inscriptions qui accompagnaient leurs portraits. La figure centrale, déjà effacée au XVIIIe siècle, était probablement celle du fondateur de la cathédrale, l'archevêque Aubri de Humbert, car l'évêque Evrard de Fouilloy occupait la même place au labyrinthe de la cathédrale d'Amiens qu'il avait fondée. Aux quatre angles les portraits

des quatre premiers architectes se succédaient dans l'ordre suivant :

1) A l'angle supérieur à droite, Jean d'Orbais, « qui en commença la coiffe de l'église ».

2) En face, à gauche, Jean Leloup, « qui fut maistre de l'église seize ans et en commença les portaux. »

3) A l'angle inférieur de gauche, Gaucher de Reims, qui travailla huit ans et « qui ouvra aux voussures et portaux ».

4) A l'angle inférieur de droite, Bernard de Soissons, « qui fit les cinq grandes voustes et ouvra à l'O ». (On désignait ainsi la grande rose occidentale.)

A cette source capitale il faut joindre plusieurs documents d'archives : chartes, contrats de ventes, etc., quelques passages de chroniques locales ou générales. L'étude critique de tous ces éléments a été faite par M. Louis Demaison et ses conclusions ont été discutées par M. Anthyme Saint-Paul[1].

II

Nous savons déjà que la cathédrale romane fut incendiée le 6 mai 1210 et que le 6 mai 1211, un an après, jour pour jour, l'archevêque Aubri de Humbert posait la première pierre de l'édifice actuel. Le chroniqueur Albéric des Trois-Fontaines nous apprend, en outre, que les travaux furent poussés avec une activité ininterrompue pendant vingt ans (1211-1231).

[1] Voyez la Bibliographie.

La figure du fondateur de la cathédrale de Reims mérite qu'on s'y arrête. C'est un de ces grands évêques du Moyen âge, hommes d'État et guerriers à l'occasion, qui furent dans l'œuvre de notre organisation nationale les collaborateurs énergiques de la dynastie capétienne. Par ses origines, — le détail a son intérêt, — Aubri de Humbert était Parisien. Quand il devint archevêque de Reims en 1207, il était archidiacre de Paris. Il n'est donc pas étonnant qu'appelé à occuper le siège de saint Remi, il ait conçu la noble ambition d'élever une cathédrale qui pût rivaliser avec Notre-Dame de Paris. En 1209 il avait pris part à la croisade contre les Albigeois. En 1215 il assista au concile œcuménique tenu par Innocent III au palais de Latran. En 1217 il prit la croix, s'embarqua pour la Terre Sainte dans un port de la Manche, fut arrêté à Lisbonne par des corsaires sarrasins, puis, délivré par les chevaliers de Calatrava, voulut regagner son pays en traversant l'Italie et mourut à Pavie le 24 décembre 1218.

Mais le principal mérite d'Aubri de Humbert est d'avoir découvert le maître d'œuvre qui pouvait le mieux exécuter son dessein. Malheureusement, de Jean d'Orbais c'est tout juste si nous connaissons le nom. Le petit village d'Orbais en Champagne, d'où il tire son origine, est situé au sud de la Marne, à 25 kilomètres d'Épernay. La construction de la cathédrale de Reims ne fut certainement pas son début, car on ne pouvait confier une pareille œuvre qu'à un maître déjà éprouvé. Or, vers 1200 environ, les moines d'Orbais faisaient élever une église dont le style n'est pas sans analogie avec celui de la cathédrale. Il n'est pas téméraire de supposer que Jean d'Orbais, s'il n'en a pas été le principal constructeur, y a du moins travaillé.

On a remarqué aussi beaucoup d'analogie entre les plans du chœur de la cathédrale et ceux du chœur de l'église

Saint-Remi, commencé en 1175 : les deux édifices présentent la même couronne de chapelles rayonnantes élevées sur les côtés d'un pentagone, avec la chapelle du chevet plus profonde. Jean d'Orbais s'est certainement inspiré de ce plan et, s'il n'en est pas lui-même l'auteur, rien n'empêche de croire qu'il ait concouru à son exécution. Ce qui est certain, c'est l'origine champenoise du maître de Notre-Dame de Reims, et ce qui paraît vraisemblable, c'est que son génie s'est formé dans son pays même.

Or c'est à cet homme, dont la vie nous est inconnue, qu'il faut faire honneur d'avoir conçu le plan de la cathédrale de Reims. C'est ce qui ressort des termes mêmes de l'inscription du labyrinthe. Il commença « la coiffe » c'est-à-dire le chevet de l'église, et son portrait était accompagné d'un compas, emblème destiné à rappeler qu'il avait tracé les plans de l'édifice [1].

Jean d'Orbais édifia donc le chœur de la cathédrale et mourut sans l'avoir achevé, par conséquent, ainsi que nous allons le voir, avant 1241. Mais si l'on réfléchit à l'unité parfaite qui distingue cette église, si l'on remarque que l'ordonnance primitive fut respectée par les successeurs de Jean d'Orbais, tant en hauteur qu'en longueur, on sera forcé de conclure que c'est à lui qu'en appartient vraiment la conception, la plus audacieuse qu'on eût vue jusqu'alors. Les successeurs de Jean d'Orbais n'ont donc fait qu'exécuter ses plans et il ne peut y avoir de doute que pour la façade. C'est donc accomplir un acte de justice que de remettre cet homme si longtemps ignoré à la place qui lui est due, c'est-à-dire au milieu des plus grands architectes de tous les temps.

[1] Un vitrail d'un bas-côté montre un architecte assis à sa table et maniant un énorme compas, mais rien n'indique qu'il s'agisse de Jean d'Orbais.

III

C'est ce que l'on comprendra encore plus complètement quand on aura réfléchi à la responsabilité écrasante qu'acceptait un maître d'œuvre au XIIIe siècle. Il était vraiment le général en chef d'une armée innombrable, qui comprenait les spécialistes les plus différents et dont tous les efforts devaient être subordonnés à une idée commune. Aucune technique, par conséquent, ne devait avoir de secret pour lui ; loin d'être uniquement un constructeur il devait tracer dans le plus grand détail tout le programme de la décoration de son édifice, prévoir l'effet qu'elle produirait et la mettre dans une harmonie parfaite avec les lignes de l'architecture.

Lorsque la construction d'une église avait été décidée, le fondateur, évêque ou chapitre, choisissait les maîtres d'œuvre et concluait avec eux un traité. Les gages qui leur sont attribués dans les actes qui nous ont été conservés sont peu élevés, et il faut admettre qu'ils avaient pour vivre d'autres sources de revenus ; beaucoup d'entre eux d'ailleurs dirigeaient en même temps la construction de plusieurs édifices.

Mais à une époque où l'argent n'était pas tout, les maîtres d'œuvre semblent avoir été l'objet d'une grande considération et, la plupart du temps, c'était dans l'église même construite par eux qu'ils étaient admis à dormir leur dernier sommeil. On sait que la sépulture dans les églises était un honneur très envié, réservé la plupart du temps aux évêques, aux nobles et aux bienfaiteurs. A

Reims même on a conservé la pierre tombale de Hue Libergier, contemporain de Jean d'Orbais et architecte de l'église Saint-Nicaise élevée en même temps que la cathédrale, mort en 1263. Il est représenté sous une belle arcature tréflée, vêtu du costume de son temps, avec une ample pèlerine. D'une main il tient la longue règle, de l'autre le modèle de l'église qu'il a élevée[1] (Pl. 5).

Mieux encore que cette belle effigie, un document d'une valeur inappréciable nous permet de pénétrer dans l'intimité de ces constructeurs d'églises gothiques et d'assister en quelque sorte au travail de la formation de leur esprit. C'est un simple album de 33 feuillets de parchemin qui se trouve à la Bibliothèque Nationale et sur lequel maître Villard de Honnecourt[2] a rassemblé au hasard de ses pérégrinations les dessins de tous les monuments, de toutes les œuvres d'art qui l'ont intéressé.

Les notes qui accompagnent les dessins nous montrent qu'il a été, comme il le dit, « en beaucoup de terres ». A Laon il a dessiné une des tours de la cathédrale, « la plus belle tour qu'il y ait au monde », et l'on trouve dans son album les grandes roses de Chartres et de Lausanne, les plans des chœurs des cathédrales de Cambrai et de Meaux, le plan d'une église cistercienne et le pavement d'une église de Hongrie, enfin, ce qui a pour nous le plus grand intérêt, des dessins des parties de la cathédrale de Reims qui venaient d'être terminées. Sans être de la taille de Jean d'Orbais, Villard de Honnecourt n'en tient pas moins une place honorable dans l'histoire de notre art national, s'il est exact qu'il éleva en 1257, en collaboration avec Pierre de Corbie, la jolie collégiale de Saint-Quentin, dont

[1] Il fut longtemps considéré, sans preuve, comme l'un des architectes de la cathédrale.

[2] Honnecourt est situé sur l'Escaut (arrondissement de Cambrai).

le chevet présente tant de rapports avec celui de Reims.

Cet album nous donne des indications précieuses sur le degré d'instruction que possédait un maître d'œuvre au XIIIe siècle. Villard de Honnecourt n'est pas un clerc et sait mal le latin, mais sa curiosité est universelle. Il s'intéresse à tout ce qui concerne son métier et à quelques autres choses encore. C'est ainsi qu'on trouve au milieu de ses croquis la recette d'une pâte épilatoire merveilleuse, le dessin d'une machine qui réalise le mouvement perpétuel, et une méthode pour conserver aux fleurs d'un herbier leur couleur naturelle. Il aime à résoudre des problèmes de géométrie pratique, comme de mesurer la circonférence d'une colonne engagée, évaluer la largeur d'une rivière sans la passer, etc. Il copie surtout avec amour les plus jolis motifs qu'il rencontre en chemin, qu'ils soient profanes ou sacrés. Quelques dessins paraissent exécutés d'après nature, comme celui qui nous montre un homme d'armes du temps de saint Louis placé bizarrement à côté d'un énorme colimaçon.

Les reproductions d'animaux de tout genre sont d'ailleurs nombreuses, et une page entière est couverte de figures de mouches et de sauterelles rendues avec fidélité. Enfin, Villard de Honnecourt copie même des œuvres antiques, avec beaucoup de naïveté, il est vrai, et en altérant les proportions des corps, qu'il allonge suivant le canon gothique. Mais ce fait achève de nous révéler quelle curiosité large et insatiable animait ces contemporains de saint Louis, comme si l'art, sorti d'un long sommeil, recommençait à découvrir la nature et la vie, ses modèles essentiels. Les dessins de Villard de Honnecourt sont une manifestation charmante de ce renouveau.

Une fois désigné, le maître d'œuvre traçait les plans de l'édifice, dressait les devis, choisissait et achetait les maté-

riaux, discutait les prix avec les entrepreneurs, surveillait et recevait les travaux. L'entreprise d'une construction comme celle de la cathédrale de Reims amenait l'ouverture d'un immense atelier dont les membres formaient des corporations régies par des règlements sévères. A côté des tailleurs de pierre travaillaient les charpentiers, qui dressaient les combles sur les murs avant même la construction des voûtes, tandis qu'en même temps les imagiers travaillaient aux statues, qui devaient être sculptées avant la pose, et les maîtres-verriers sertissaient les vitraux dans des réseaux de plomb. On se figure sans peine l'animation qu'une pareille entreprise devait apporter dans nos villes du Moyen âge. Une miniature très curieuse d'un manuscrit des *Antiquités Juives* de Josèphe, du début du xve siècle [1], représente un de ces chantiers gothiques en pleine activité. On y voit le Temple de Jérusalem, figuré comme une immense cathédrale dépourvue de tours, avec des portails surmontés de gâbles ; sur le toit est une grande roue qui actionne le treuil destiné à monter les matériaux, et de tous côtés les ouvriers affairés accomplissent leur besogne (Pl. 4). De même, un vitrail de la cathédrale de Chartres nous montre, d'un côté un maçon au haut d'une tour, de l'autre des tailleurs de pierre pleins d'ardeur à l'ouvrage. Un autre vitrail de la même cathédrale nous introduit dans un atelier de sculpteurs occupés à tailler des statues de rois. L'une est déjà terminée et on est en train de la polir, tandis que l'autre est à peine ébauchée. Un des compagnons, appuyé sur son marteau, se repose au milieu de sa tâche et, saisissant le hanap placé sur une planchette, reprend des forces pour continuer son ouvrage (Pl. 5).

Grâce à ces deux belles verrières offertes par leurs corpo-

[1] Bibliothèque Nationale, mss. franç. 247, et nouv. acq. 21013. Exécuté pour Jean, duc de Berry (mort en 1416) et terminé par Jean Fouquet.

rations, nous avons une image vivante de ces bons ouvriers qui exécutèrent, avec une conscience qui force l'admiration, les édifices sublimes qu'avait conçus l'imagination hardie des maîtres d'œuvre. C'est en ce sens que l'on peut dire que les cathédrales du Moyen âge sont des œuvres collectives, voulues et exécutées par toute une nation. Les évêques et les chapitres les ont fondées ; les princes, les nobles et les bourgeois ont fourni les ressources nécessaires ; les maîtres d'œuvre les ont créées ; le peuple les a construites. Tous ont été animés d'un même élan, et c'est à l'ardeur de cette foi que nos cathédrales doivent leur caractère vraiment exceptionnel, dont on ne trouve d'équivalent à aucune époque de l'histoire.

Ainsi que l'a montré un des hommes qui comprirent le mieux l'architecture gothique, Ruskin, l'art religieux est essentiellement un sacrifice en l'honneur de la divinité[1]. Mais ce sacrifice se manifeste de deux manières différentes : d'abord par le choix des matériaux les plus beaux et les plus coûteux, ensuite par la conscience parfaite avec laquelle le travail est exécuté, sans aucun souci de l'effet produit. Les cathédrales gothiques répondent admirablement à ce programme. Il a fallu pour les construire dépenser des sommes énormes qui mettraient en déroute nos budgets modernes, au moins dans les chapitres consacrés aux beaux-arts. On a calculé approximativement qu'un édifice comme Notre-Dame de Paris avait coûté cent millions de francs, et, si l'on se rappelle combien l'argent avait plus de valeur qu'aujourd'hui, on ne peut se défendre d'une admiration sans réserve pour le peuple qui a voulu ces monuments et y a consacré ses ressources sans compter.

A Reims, nous l'avons vu, les archevêques, puissants

[1] Ruskin, *Les Sept lampes de l'architecture.*

seigneurs temporels, métropolitains de douze diocèses, disposaient d'immenses revenus, mais qui étaient loin de suffire au travail projeté. Aussi, dès le commencement des travaux, des quêtes furent organisées dans toute la province ecclésiastique de Reims. Des chanoines allaient de ville en ville, conduisant sur un char la statue de Notre-Dame de Reims. A leur arrivée, on célébrait une fête solennelle au cours de laquelle ils exposaient l'objet de leur mission. Les fidèles formaient une confrérie qui s'engageait à verser une somme annuelle pour la construction de l'édifice. A plusieurs reprises, les papes, Honorius III en 1221, Innocent IV en 1251, accordèrent des faveurs spirituelles à ceux qui donneraient leur concours. Tous, clercs, chevaliers, bourgeois, ouvriers, laboureurs, y contribuèrent suivant leurs ressources ; comme toutes les grandes églises élevées à la même époque, la cathédrale de Reims fut donc le résultat d'un effort national.

Mais il y eut un autre genre de sacrifice, plus élevé, plus délicat encore que la simple contribution matérielle : ce fut la conscience admirable avec laquelle tous ceux qui collaborèrent à la construction, depuis le maître d'œuvre jusqu'au plus humble maçon, s'acquittèrent de leur tâche. Il suffit, pour s'en rendre compte, de considérer le soin avec lequel l'appareil est dressé, l'exactitude avec laquelle les pierres sont reliées par des joints presque invisibles. Un des étonnements de tous ceux qui visitent les parties hautes d'un édifice comme la cathédrale de Reims, c'est de constater dans les endroits les moins visibles les mêmes moulures finement sculptées, la même précision apportée au travail que dans les parties destinées à être vues. Sans doute cette conscience s'explique en partie par un sentiment d'honneur professionnel, mais ce sentiment lui-même résulte de la foi ardente de ces ouvriers du XIII[e] siècle

qui se sentaient les collaborateurs d'une œuvre vraiment divine.

IV

Trente ans après la pose de la première pierre, le 7 septembre 1241, le chapitre de Reims prit possession du chœur de la cathédrale. Ce renseignement précieux nous est donné par la chronique de l'abbaye de Saint-Nicaise. A ce moment Jean d'Orbais était mort et avait été remplacé par Jean Leloup, qui fut maître d'œuvre pendant seize ans et ne fit que suivre les plans de son prédécesseur. Sur le labyrinthe il portait une équerre, ce qui indique qu'il fut surtout un appareilleur. Il commença les portails. Son successeur, Gaucher de Reims, dirigea ensuite les travaux pendant huit ans et, d'après l'inscription du labyrinthe, travailla aussi « aux voussures et portaux ». M. Demaison suppose un peu arbitrairement que les travaux de Jean Leloup s'appliquent aux portails du transept nord, tandis que Gaucher de Reims aurait commencé la façade occidentale. Le premier aurait dirigé la construction de 1241 à 1257, le second de 1247 à 1255. Pour M. Anthyme Saint-Paul, au contraire, l'œuvre de ces deux architectes est indivise. Ils durent compléter le transept, commencer les nefs et jeter les fondations de la grande façade.

Tout d'abord, il paraît certain que lorsque Villard de Honnecourt visita les travaux de Reims, le chœur était achevé, les chapelles absidales étaient élevées et les arcs-boutants construits. Son album en contient de curieux dessins. Mais, en outre, il montre à une autre page l'esquisse

d'une travée de la nef, les plans des divers piliers de la nef, du chœur et du transept, enfin un dessin des fenêtres des bas-côtés. Tous ces dessins sont exacts, sauf quelques détails, comme les créneaux qui agrémentent la corniche ou les arcatures qui garnissent les murs intérieurs des bas-côtés ; on a peut-être là des projets non suivis d'exécution. Toujours est-il que Villard de Honnecourt nous donne ces dessins non comme des plans qui lui auraient été communiqués, mais comme des copies faites sur des originaux. Et il ajoute qu'il exécuta ces figures au moment où il fut appelé « en la terre de Hongrie ».

Bien que nous ne connaissions pas la date exacte de ce voyage, on peut dire qu'il eut lieu entre 1235 et 1245, et, en tout cas, avant 1257, date des travaux de Villard de Honnecourt, à Saint-Quentin. Il s'ensuit qu'au moment où le chapitre prit possession de la cathédrale, en 1241, le chœur, le transept et au moins une travée de la nef étaient déjà terminés ou fort avancés. Rien ne s'oppose donc, semble-t-il, à ce que Jean Leloup et Gaucher de Reims aient commencé à édifier la façade occidentale vers 1250 environ.

Cette construction fut ainsi entreprise avant l'achèvement de la nef, et une solution de continuité sépara pendant plusieurs années le portail du reste de l'église. C'est là un fait qui n'a rien d'anormal et qui peut s'expliquer par le désir de donner à la pompe du sacre royal une entrée monumentale. On procéda ainsi à la cathédrale de Cologne, où les fondements du portail furent jetés avant l'achèvement de la nef. On peut même citer une église de Vouziers (Ardennes) dont le chœur et le portail, commencés en même temps en 1520, n'ont été soudés l'un à l'autre qu'en 1779.

Lorsqu'après la mort de Jean Leloup un troisième archi-

tecte, Bernard de Soissons, prit la direction des travaux, l'élévation de la grande façade était assez avancée pour qu'il pût, suivant l'inscription du labyrinthe, « ouvrer à l'O », c'est-à-dire entreprendre la grande rose. Sur le labyrinthe, on le voyait tracer un cercle avec un compas. Il faut en conclure qu'à ce moment les trois grands portails, avec leurs admirables gâbles, étaient achevés et que leurs statues se trouvaient peut-être en place. Il est donc important de déterminer l'époque à laquelle Bernard de Soissons eut la direction de l'œuvre. D'après l'inscription du labyrinthe, la durée de sa maîtrise fut de trente-cinq ans. Or, M. Demaison a retrouvé le nom de Bernard dans un document daté de 1287. Pour subvenir aux frais du sacre de Philippe le Bel, « maistre Bernard de Nostre Dame » est taxé à 5 sols. Comme, d'autre part, son successeur, Robert de Coucy, est mort en 1311, la période d'activité de Bernard de Soissons devrait se placer entre 1255 et 1290 environ. A cette dernière date la grande façade était achevée jusqu'à la naissance des tours.

Mais où en étaient alors les travaux de la nef? La question est assez obscure. D'après l'inscription du labyrinthe, Bernard de Soissons exécuta cinq voûtes, c'est-à-dire cinq travées de la nef et des collatéraux. M. Demaison a conclu que ces cinq travées sont les cinq premières à partir de l'entrée. Bernard aurait eu ainsi l'honneur de mettre fin au hiatus qui séparait encore la façade du reste de l'église. Malheureusement, on a remarqué depuis longtemps que, si complète que soit l'unité architecturale de l'édifice, les quatre premières travées indiquent une construction qui se distingue visiblement de celle du reste de la nef. L'appareil est plus grand et plus régulier; les colonnettes sont appareillées, et leurs joints correspondent à ceux des assises, tandis qu'aux travées suivantes elles sont isolées de la

maçonnerie et posées en « délit » ; leurs bases sont dépourvues des scoties qui distinguent celles des piliers suivants ; leurs chapiteaux surtout sont moins largement traités, et le souci du détail y va jusqu'à la sécheresse.

Pour expliquer ces différences on supposait, à l'époque de Viollet-le-Duc, que ces premières travées, construites au XIVe siècle, avaient été une addition au plan primitif, et l'on ne craignait pas de conclure que les portails, visiblement antérieurs à cette époque, avaient pu être démolis, puis reconstruits plus loin.

Cette hypothèse ne s'autorise d'aucun témoignage. De plus, comme on l'a fait remarquer, les différences de style qui distinguent les quatre premières travées n'indiquent pas plus le XIVe siècle que la fin du XIIIe siècle. Le développement du style rayonnant s'étend de 1230 à 1380 environ. Il est donc inutile de supposer qu'on ait dû entreprendre l'opération gigantesque qui consistait à déplacer toute une façade [1]. D'autre part, si l'on admettait que ces quatre premières travées sont dues à Bernard de Soissons, comme il en a exécuté cinq, il s'ensuivrait qu'une fois la première construite il aurait brusquement adopté une nouvelle manière, ce qui paraît bien invraisemblable. M. Anthyme Saint-Paul a proposé une solution qui nous semble beaucoup plus plausible. Selon lui, Bernard de Soissons serait l'auteur des cinq travées antérieures à la soudure, et les quatre travées en avant de la façade seraient dues à son successeur, Robert de Coucy, mort en 1311, maître d'œuvre à la fois de Notre-Dame et de l'église Saint-Nicaise.

Un document contemporain semble donner du poids à cette hypothèse : c'est une charte du 25 septembre 1299, par laquelle les chanoines de Reims reconnaissent que

[1] Anthyme Saint-Paul (*Bulletin monumental*, 1906, p. 309, 316-320.)

l'archevêque Robert de Courtenay leur a cédé, pour y établir des chantiers, un emplacement de la cour de son palais, depuis le coin de la tour de la façade jusqu'au pilier de la porte placée en face de la rouelle de Saint-Nicaise[1]. Cet édifice vénérable se trouvait justement à la cinquième travée de la cathédrale. La campagne de travaux entreprise en 1299 comprenait donc probablement les cinq premières travées qui furent construites sous la direction de Robert de Coucy.

Ainsi, dans les premières années du XIVe siècle la cathédrale de Reims était achevée dans son ensemble, et un siècle à peine avait suffi pour faire de la conception de génie due à Jean d'Orbais une réalité splendide.

V

Puis, avec la guerre de Cent Ans, les mauvais jours commencèrent pour la cathédrale de Reims comme pour toutes les églises de France. Par un phénomène général, l'ardeur de construction, si grande au XIIIe siècle, s'arrêta brusquement et la plupart de nos grandes cathédrales restèrent inachevées. A Reims, cependant, la construction ne cessa jamais entièrement. Un document fiscal a fourni le nom de l'architecte qui la dirigeait vers 1328 : il s'appelait maître Colard. Un de ses successeurs, Gilles, mentionné en 1352 et 1358, travaillait à la fois, comme Robert de Coucy, à Notre-Dame et à Saint-Nicaise.

Mais à ce moment la Champagne avait été déjà éprouvée

[1] Sur la *rouelle* de saint Nicaise, voy. page 19.

par les ravages des Grandes Compagnies et, en 1359, Édouard III, désireux de se faire sacrer roi de France, assiégea Reims pendant quarante jours. Les habitants, sans recevoir aucun secours, firent une résistance magnifique et Charles V, alors régent, les félicita « de leur loyauté et de la vraye amour qu'ils ont au roi et à la couronne de France ». Édouard III dut battre en retraite, et ce fut le premier échec qu'il subit en France.

Malheureusement, au cours des années suivantes, les exactions des Compagnies redoublèrent et les environs mêmes de Reims furent infestés jusqu'en 1380. « Les gens de compaignie, écrivait Charles V le 27 février 1371, ennemis du royaume, par trois fois et en diverses années ont été devant la dicte ville de Reims et en tout le pays d'environ, y demeurèrent longuement, ardirent, tuèrent, mirent le peuple à rançon et, firent tant d'autres meschiez que ladicte bonne ville et tout le plat païs furent essillez, et tous leurs biens hors d'icelle ville perduz...[1] ». La population commença à diminuer.

Malgré ces conditions défavorables, en 1372 l'archevêque Jean de Craon sollicitait des aumônes dans toute sa province ecclésiastique pour l'achèvement des travaux de la cathédrale. De 1389 à 1416, le maître d'œuvre fut Jean de Dijon. En 1400, l'archevêque Guy de Roye léguait mille livres tournois au chapitre pour faire exécuter autour du chœur une clôture ornée de reliefs. Mais ce legs fut refusé comme insuffisant, et le chapitre se préoccupait surtout de l'achèvement des tours. En 1406, il obtenait même du roi Charles VI l'autorisation de prendre des pierres à quatre lieues à la ronde pour exécuter ce travail.

[1] Jadart (*Travaux de l'Académie de Reims*, LXXI, 153). Voy. aussi Denifle, *La Désolation des églises, monastères et hôpitaux en France pendant la guerre de Cent Ans*, Paris, 1897-1899, I, 1 et suiv.; II, 701-703.

A ce moment une nouvelle période de ruines et de misère allait commencer pour la France, et Reims ne fut pas épargnée. Par une lettre du 27 mars 1416, Charles VI faisait remise des tailles aux habitants de Reims et constatait que la population était tombée à deux mille feux, 8000 à 10 000 habitants, dont les deux tiers avaient à peine de quoi vivre. A la fin du xve siècle ce chiffre était encore réduit de moitié, et en 1484 Charles VIII dut exempter Reims d'impôts pendant dix ans.

Et pourtant, malgré ces désastres, on n'avait jamais cessé entièrement les travaux de la cathédrale, bien qu'ils fussent menés avec beaucoup de lenteur. Pendant trente-six ans, de 1416 à 1452, le maître d'œuvre fut Colard de Givry, qui commença en 1418 la construction du jubé et travailla à l'achèvement des parties hautes. En 1427, deux ans avant la venue de Jeanne d'Arc à Reims, le cardinal Guillaume Fillastre offrait au chapitre 400 écus pour hâter les travaux. A cette date la tour septentrionale était encore incomplète. De nouvelles quêtes eurent lieu dans le nord de la France, et en 1434 le chapitre décida d'en affecter le produit à la construction du grand pignon entre les deux tours. A ce moment la cathédrale était achevée et il ne restait plus qu'à coiffer les tours des flèches dont les amorces avaient été préparées.

Mais le 25 juillet 1481 un incendie vint consumer tous les combles, et le clocher qui se trouvait à la croisée du transept tomba en ruines. Les voûtes de Jean d'Orbais résistèrent à cette catastrophe comme elles ont résisté aux bombes incendiaires de septembre 1914. Le désastre fut d'ailleurs réparé assez rapidement. Des quêtes furent organisées jusqu'en Flandre et les rois Charles VIII et Louis XII accordèrent d'importants secours. Des charpentiers vinrent de Paris et, dès 1485, les travaux de restaura-

Pl. 5.



Photo Rothier.

PIERRE TOMBALE DE HUE LIBERGIER
ARCHITECTE DE SAINT-NICAISE
(Cathédrale de Reims.)

IMAGIERS AU TRAVAIL
Vitrail de la cathédrale de Chartres (1re moitié du XIIIe siècle).

Pl. 6.



Photo Rothier.

LA CATHÉDRALE DE REIMS : VUE LATÉRALE SUD

tion commençaient. En 1501 le chapitre fit exécuter le groupe de l'Assomption au pignon qui fait face à l'archevêché et replacer le Sagittaire doré qui le couronnait. Le comble et sa toiture de plomb furent donc rétablis : quant à la question de l'achèvement des tours et de la restauration du clocher central, elle fut ajournée *sine die*.

Plusieurs réparations et restaurations souvent malheureuses et des actes de vandalisme, parfois irréparables : tel est dans l'histoire de la cathédrale de Reims le bilan de la période moderne. Cette histoire est malheureusement celle de la plupart de nos grandes églises. A plusieurs reprises, en 1612 et en 1737, on refit aux voussures des portails plusieurs figures, facilement reconnaissables à leur style. Au XVIIIe siècle les chapitres se montrèrent impitoyables pour tout ce qui rappelait le Moyen âge. Les vitraux des bas-côtés furent remplacés par des verrières blanches, le jubé fut démoli, le labyrinthe fut arraché, le chœur reçut une ornementation en style Louis XV, la rose du grand portail fut pourvue de vitraux dont les teintes trop claires détonnaient à côté des couleurs vigoureuses de la rose de Bernard de Soissons.

Ces dégradations furent relativement plus graves que celles que la cathédrale eut à subir sous la Révolution ; plusieurs sculptures et bas-reliefs de la façade, cependant, furent endommagés en 1793.[1] La restauration de l'édifice, devenu depuis le Concordat une simple église paroissiale (le diocèse de Reims, démembré et partagé entre les évêchés de Meaux et de Metz, ne fut rétabli qu'en 1817), fut ordonnée par un décret de Napoléon en 1813 et poursuivie

[1] Les sculptures du linteau qui surmonte la statue de la Vierge au portail central furent détruites et remplacées par une dédicace du monument à l'Etre Suprême.

sous Louis XVIII et Charles X. Avant le sacre de Charles X, en 1825, on osa badigeonner tout l'édifice et semer la voûte de fleurs de lys d'or sur fond bleu.

Vers 1850, enfin, on revint à de plus saines doctrines et successivement Viollet-le-Duc, Millet, Darcy et, plus récemment, MM. Gout et Ruprich Robert entreprirent une œuvre de restauration qui, certes, n'était pas exempte de critique, mais s'était efforcée du moins de rétablir dans sa splendeur l'édifice de Jean d'Orbais. Ces travaux étaient encore en cours lorsqu'est survenu le bombardement de 1914, et c'est l'incendie de l'échafaudage placé contre la tour nord qui a causé les plus grands dommages.

Si nous essayons maintenant de rechercher à quels résultats aboutit cette analyse des conditions historiques dans lesquelles fut élevée la cathédrale de Reims, il semble qu'il s'en dégage surtout trois faits qui devront nous servir de guides lorsque nous tenterons d'apprécier la valeur artistique de l'édifice.

Il résulte d'abord de tous les témoignages qu'au cours des différentes campagnes de construction la pensée maîtresse de l'homme de génie qui en dressa les plans fut réalisée et respectée scrupuleusement jusqu'au bout. Par l'unité de son style la cathédrale de Reims est bien, dans la pleine acception du mot, l'œuvre de Jean d'Orbais.

D'autre part, le travail commencé en 1211 était achevé dans ses grandes lignes un siècle plus tard : ce monument représente donc dans sa plénitude l'art français du XIIIe siècle.

Enfin, les noms qui nous sont parvenus, Jean d'Orbais, Gaucher de Reims, Bernard de Soissons, Robert de Coucy, témoignent suffisamment que cette œuvre incomparable tient profondément au terroir de la Champagne et des marches voisines de l'Ile-de-France où s'est formé le génie

de ceux qui l'ont édifiée. Au milieu des édifices merveilleux, dont se couvrit la France du Moyen âge, la cathédrale de Reims est la manifestation sublime de l'une de ces petites patries qu'on appelle une province et dont les qualités natives, réunies au cours des siècles dans un ensemble harmonieux, constituent notre génie national.

CHAPITRE III

L'ARCHITECTURE

1. *Le cadre.* — 2. *Le plan.* — 3. *La construction et l'ordonnance intérieure.* — 4. *L'ordonnance extérieure et les façades.*

I

La cathédrale de Reims domine de sa masse la ville industrieuse dont les maisons pressées semblent s'abriter autour d'elle (Pl. 6). Au milieu de la plaine un peu monotone de la campagne rémoise, elle forme pour ainsi dire le seul élément de relief et, par l'élancement de ses tours, elle donne à la cité dont elle est le couronnement un caractère de noblesse et de beauté. Non seulement elle fait partie du paysage rémois, mais elle en est l'élément principal.

Aujourd'hui la plupart de nos cathédrales françaises semblent isolées au milieu des constructions modernes qui les entourent. Dans beaucoup de villes on a pratiqué avec une intention très louable des dégagements qui permettent d'en mieux saisir les lignes architecturales. Mais trop souvent le but a été dépassé et ces témoins d'autrefois apparaissent solitaires au milieu des grandes places désertes, cadre que n'avaient certainement pas prévu leurs premiers



Photo Neurdein.

LA NEF, VUE DE L'ENTRÉE



Photo Lévy.

LA NEF : VUE PRISE DU CHŒUR



Photo Monuments historiques.

LA NEF : VUE PRISE DU CROISILLON SUD

architectes. Il est sans doute agréable et instructif d'avoir une vue d'ensemble d'un monument, mais lorsqu'on a supprimé les groupes architecturaux qui formaient des points de comparaison, il semble qu'on l'ait amoindri et qu'il soit devenu désormais impossible de juger de sa grandeur véritable.

Il faut donc éviter de trop dépeupler les abords de nos grandes cathédrales. Les architectes du XIII[e] siècle, beaucoup plus artistes que nous, les avaient construites au milieu d'un cadre qui était destiné à en faire valoir toute la beauté. Rien, par exemple, ne saurait remplacer la perspective qu'offrent les contreforts et les arcs-boutants de la cathédrale de Tréguier vus à travers les arceaux du vieux cloître. Il y a là un élément de beauté et de pittoresque qui a malheureusement disparu presque partout.

Autour d'une cathédrale du Moyen âge, en effet, s'élevaient les édifices qui formaient le centre de la vie chrétienne. Devant la façade principale s'étendait le parvis : à Reims il était entouré d'une enceinte crénelée, percée d'une belle porte gothique. Derrière l'abside était un cimetière. Au nord se trouvaient les bâtiments du chapitre, avec le cloître démoli en 1797 et l'Hôtel-Dieu transféré en 1827 à Saint-Remi. De ce côté aussi étaient installées des écoles. Le côté sud était réservé à l'archevêché et à l'officialité dont les constructions, remaniées et défigurées du XVII[e] au XIX[e] siècle, étaient encore intactes avant le bombardement. Aujourd'hui ce n'est plus qu'un amas de lamentables ruines. C'était dans cet édifice, appelé le palais du Tau, à cause de son plan en forme de T, que les rois de France recevaient l'hospitalité de l'archevêque de Reims pendant les fêtes du sacre. Le fondateur même de la cathédrale, l'archevêque Aubri de Humbert, l'avait fait reconstruire au début du XIII[e] siècle, et de ces travaux il subsiste une jolie

chapelle gothique avec une gracieuse *Adoration des Mages* sculptée sur le tympan de la porte d'entrée.

On y voyait aussi la grande salle qui servait au festin du sacre, élevée à la fin du xve siècle par le cardinal Guillaume Briçonnet et dont la façade offrait des analogies avec celle du Palais de justice de Rouen. Tout cela est irrémédiablement perdu et il ne subsiste plus rien aujourd'hui de l'ensemble complexe de monuments qui s'élevaient autour de la cathédrale de Reims et contribuaient à mettre en relief toute sa beauté.

II

La cathédrale de Reims est non seulement un type achevé d'architecture gothique, mais on peut dire qu'elle montre cette architecture arrivée à son entier développement et qu'elle en marque l'apogée.

L'élément essentiel, qui est en même temps la grande innovation de la construction gothique, est la croisée d'ogives, faite de deux arcs qui se croisent à la clef et s'appuient sur quatre piliers. Les panneaux de voûte ainsi déterminés ne sont pas solidaires les uns des autres, mais la poussée de chacun d'eux est contenue par les quatre branches de la croisée d'ogives et par les quatre arcs (deux arcs doubleaux et deux arcs formerets) qui complètent la travée. On obtenait ainsi des voûtes plus légères et mieux équilibrées que les voûtes en berceau et les voûtes d'arête des églises romanes.

Mais les maîtres gothiques ne s'en tinrent pas là : avec une audace merveilleuse ils surélevèrent la nef principale



Photo Monuments historiques.

FAÇADE OCCIDENTALE

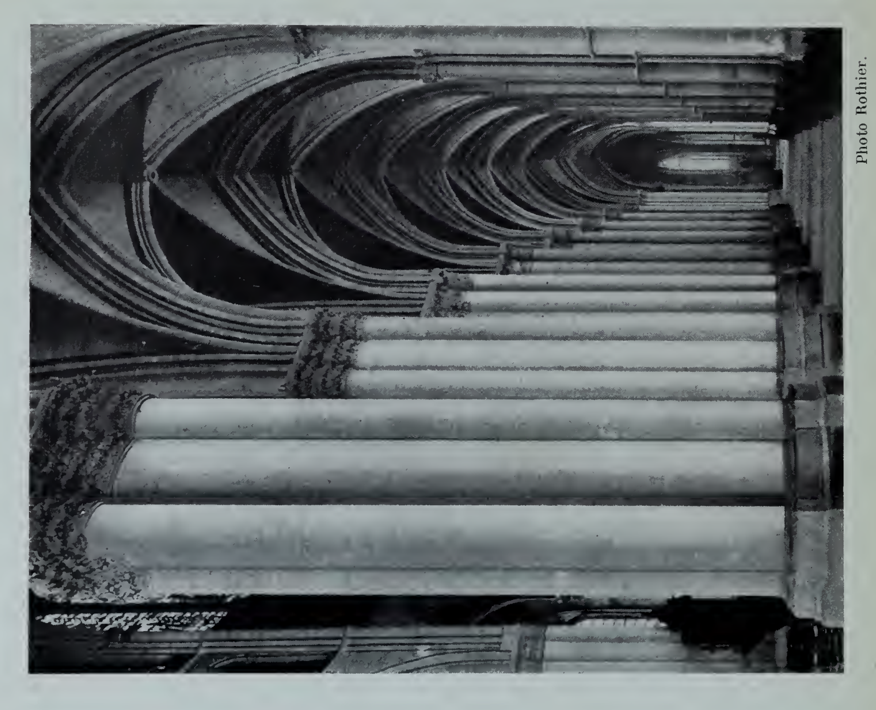


Photo Rothier.

BAS-CÔTÉ MÉRIDIONAL

Photo Rothier.

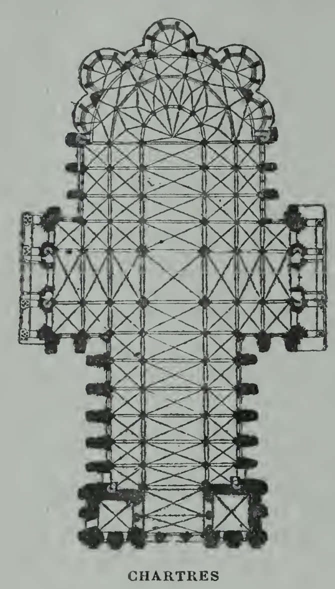
CHŒUR ET NEF, VUS DU DÉAMBULATOIRE

des églises et, pour contenir la poussée des voûtes d'ogives ainsi jetées dans l'espace, ils imaginèrent de transmettre cette poussée aux contreforts en lançant des arcs-boutants par-dessus les collatéraux. Pour augmenter encore l'impression d'élancement, ils adoptèrent l'arc brisé pour les arcades d'abord et, bientôt après, pour toutes les baies.

Ce système de construction, créé à la fin du XIe siècle dans le nord de la France, probablement en Normandie ou en Picardie et aussi en Angleterre, avait atteint une véritable perfection à l'époque où commencèrent les travaux de la cathédrale de Reims. Les maîtres d'œuvre commençaient alors à tirer logiquement toutes les conséquences de la révolution véritable que la découverte de la croisée d'ogives avait apportée dans l'architecture. Désormais l'édifice gothique devient un organisme harmonieux soutenu par une armature légère et solide, faite de piliers, de contreforts, de croisées d'ogives et d'arcs-boutants. Dans ce nouveau système, les murs, si épais dans les églises romanes, n'ont plus aucune utilité architecturale : ils peuvent être remplacés par des baies garnies de vitraux ou même supprimés entièrement et c'est ce qui a permis souvent d'ouvrir des chapelles entre les contreforts. Il devient possible, d'autre part, de surhausser la nef centrale et de l'éclairer largement. Certaines églises du XVe siècle, Saint-Maclou de Rouen par exemple, sont de véritables cages de verre.

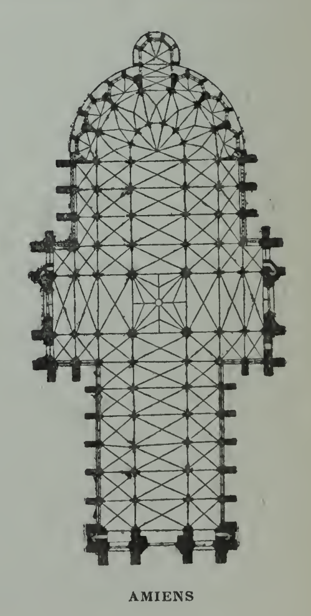
Les conséquences de cette nouvelle méthode de construction se firent sentir d'abord sur le plan des églises, qui prit plus d'ampleur. Sans doute on avait bâti des églises romanes immenses et de plan très compliqué, comme celle de Cluny, Saint-Sernin de Toulouse, etc., mais jusqu'au XIIIe siècle, seuls de puissants ordres monastiques avaient pu faire les frais de pareilles constructions : les églises

urbaines et les cathédrales elles-mêmes avaient des dimensions plus restreintes. Or, grâce à l'économie de matériaux que comportait l'architecture gothique, ce qui n'avait été possible jusque-là qu'aux ordres religieux fut désormais à la portée des évêques et des villes. Seule la création de l'architecture gothique permit l'édification de cathédrales grandioses, véritablement dignes du rang d'églises-mères du diocèse que leur confère la hiérarchie ecclésiastique.



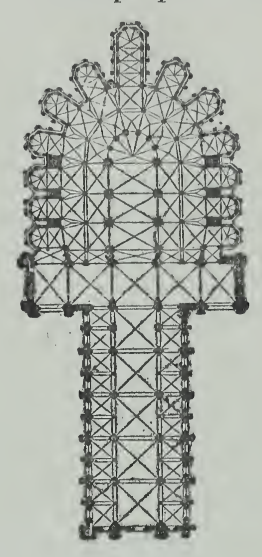
CHARTRES

Mais, bien que dans toutes les villes épiscopales les conditions et les exigences aient été les mêmes, les cathédrales gothiques ne présentent aucune uniformité. Sans doute on retrouve partout les mêmes dispositions d'ensemble : trois portails entre deux tours, répétés souvent aux deux bras du transept, trois ou cinq nefs, un transept peu débordant et pourvu quelquefois lui-même de collatéraux, un sanctuaire à simple ou à double déambulatoire sur lequel s'ouvrent les chapelles rayonnantes. Mais chacun des maîtres d'œuvre a marqué son originalité dans l'interprétation de ce thème général. Rien n'est charmant comme la variété des plans qu'offrent nos églises gothiques. A Paris

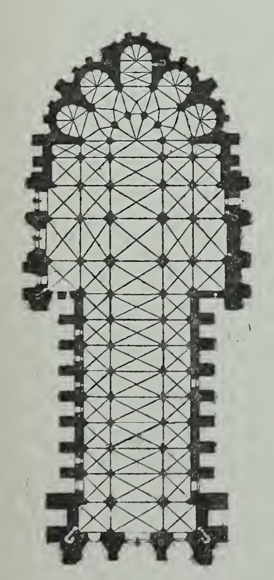


AMIENS

les cinq nefs se continuent au delà du transept par un double déambulatoire que termine un chevet en simple hémicycle; Laon est remarquable par un chevet plat, inspiré de l'architecture cistercienne; à Noyon et à Soissons on trouve le plan tréflé, fréquent dans les églises germaniques; Chartres a trois nefs assez courtes, un transept à collatéraux avec d'amples façades entre deux tours, enfin un chevet à double déambulatoire couronné de cinq absidioles semi-circulaires. Les mêmes éléments se retrouvent à Amiens, mais ici sept chapelles polygonales s'étagent autour du chœur et celle du fond est plus spacieuse.


LE MANS

Au Mans ces chapelles rayonnantes ont un développement remarquable et une indépendance toute spéciale; au nombre de treize, elles se pressent sur les flancs de l'édifice qu'elles environnent entièrement à partir du transept. A Bourges, enfin, le transept est supprimé et chacune des cinq nefs, pourvue d'un fenestrage spécial, se continue autour du chœur.


REIMS

Au milieu de ces plans si variés, celui de Reims, dû au génie de Jean d'Orbais, est remarquable par son caractère à la fois clair et harmonieux. Neuf travées de trois nefs forment une longue salle hypostyle qui s'ouvre sur un transept d'une grande ampleur, muni de deux bas-côtés. Puis la lar-

geur de l'édifice se rétrécit légèrement et c'est sur une simple galerie de déambulatoire que s'appuie la gracieuse couronne de cinq chapelles rayonnantes élevées sur les côtés d'un pentagone, et d'une profondeur imposante, celle de l'axe un peu plus développée que les autres, comme au chœur de Saint-Remi. C'est le plan de chevet le plus élégant, le plus rationnel qui ait jamais été trouvé : il ne devait pas tarder à faire école.

Le trait principal de ce plan est la longueur qu'atteint la nef, si courte à Chartres, et le développement majestueux du transept, tandis que le chœur proprement dit se compose d'une seule travée et du rond-point; ce chœur un peu court est la seule partie du plan qui puisse appeler des critiques. Il est visible que ces dispositions furent adoptées en vue des cérémonies du sacre, auxquelles un peuple nombreux était admis. Mais dès la fin du XIIIe siècle le chœur parut trop peu spacieux, et l'autel majeur fut placé où il est encore aujourd'hui, au carré du transept, tandis que le chœur des chanoines empiéta sur les trois dernières travées de la nef centrale. Ce fut à son entrée que l'on construisit un jubé au XVe siècle.

Dès lors chacun des éléments qui participaient aux cérémonies du sacre trouva sa place naturelle. Le sanctuaire était réservé au roi et à l'archevêque. Dans le chœur prenaient place le chapitre, la multitude des évêques, les douze pairs et les grands officiers de la couronne. Le trône royal était adossé au jubé, à l'entrée du chœur, face à l'autel. Dans les deux bras du transept on élevait d'immenses estrades pour la foule des seigneurs et des dignitaires. Dans l'arrière-chœur se trouvaient les musiciens et les officiers du roi et de l'archevêque ; le peuple remplissait les nefs.

Enfin, le plan de la cathédrale de Reims est aussi remar-

quable par ses dimensions : aucune cathédrale n'avait encore atteint une pareille ampleur. Avec ses cinq nefs Notre-Dame de Paris a 127 mètres de longueur, 48 mètres de largeur. Notre-Dame de Reims atteint 149 mètres de longueur et 49 mètres de largeur. Elle n'était dépassée que par la basilique romane de Cluny (171 m. × 40 m.) ; la cathédrale d'Amiens elle-même est moins étendue (138 m. × 32 m.).

III

Le plan une fois établi, la construction de l'édifice fut entreprise avec les matériaux du pays, c'est-à-dire en belles pierres blanches tirées de bancs de calcaire à grains très fins[1]. L'appareil, très soigné, est admirablement dressé ; les joints sont d'une finesse extrême. Dans la nef les pierres ont été scellées, suivant une méthode antique, à l'aide de crampons de métal. Les fondations sont faites en grandes assises de pierre de taille qui s'élargissent progressivement et donnent ainsi plus de stabilité à l'édifice.

A l'intérieur, la première impression est celle d'une unité et d'une harmonie parfaites. Le plan, d'abord très simple, des trois nefs séparées par des piliers cruciformes, s'élargit et se complique au transept pour aboutir à la richesse de formes du chevet (Pl. 7). L'ordonnance uniforme comprend seulement trois étages : les grandes arcades ouvertes sur les bas-côtés entre des piliers robustes, le triforium, les hautes fenêtres; au-dessus se dévelop-

[1] Les principales carrières exploitées furent celles d'Hermonville, à 15 kilomètres au nord-ouest de Reims. (Didron, *Ann. archéol.*, 1853, p. 291.)

pent les voûtes sur croisées d'ogives et sur plan barlong.

Les piliers qui supportent les arcades sont formés d'une grosse colonne cylindrique cantonnée de quatre colonnes plus petites. Le plan est celui d'un joli quatre-feuilles qui donne une impression d'élégance solide et rationnelle. Les quatre colonnettes s'élèvent sur des plinthes carrées qui forment saillie sur la plinthe de la colonne principale. Le fût se termine par des griffes ; l'ensemble repose sur une base commune de forme octogonale (Pl. 8). Au sommet, chacun des membres du pilier a son tailloir distinct, octogonal au-dessus de chaque colonnette et fait de deux moulures séparées par une gorge. En revanche, le pilier tout entier est entouré, en guise de chapiteau, d'une large bande de feuillage qui l'enserre comme une gaîne, en dessinant ses contours et en laissant à chaque membre son individualité. En outre, le chapiteau de chacune des colonnettes est séparé en deux assises par une moulure qui forme astragale (Pl. 55). Cette disposition gracieuse rompt la monotonie, tout en conservant l'ordonnance régulière. C'est là un des détails les plus originaux et les plus jolis de la décoration.

Les piliers supportent la retombée des voûtes. Du côté de la nef, le tailloir de chaque colonne est surmonté d'une colonne un peu moindre qui s'élance jusqu'à la voûte et supporte l'arc-doubleau. Cette colonne est accostée de quatre colonnettes plus minces qui soutiennent les branches d'ogives et les formerets. Sur les deux colonnes latérales du pilier retombent les arcades de la nef ; sur la quatrième colonne, l'arc-doubleau des bas-côtés. Du côté des murs, les arcs-doubleaux, formerets et ogives reposent sur des faisceaux composés d'une colonne engagée entre six colonnettes. Il faut noter aussi que les piliers qui suivent la première travée de la nef, et qui portent l'un des angles des tours, sont plus massifs. Enfin, au rond-point du sanc-

tuaire les piliers sont cylindriques, avec une simple colonnette adossée par-devant (Pl. 10).

Le triforium s'élève directement au-dessus des arcades. A Reims, comme à Chartres, on a renoncé aux profondes tribunes qu'on trouve encore à Notre-Dame de Paris et qui alourdissent l'ordonnance. Plus tard même, à Amiens, à Saint-Denis, à Clermont, etc., le triforium constitue avec les hautes fenêtres un seul ordre d'architecture. A Reims, au contraire, il garde encore son individualité. A sa base règne une moulure très simple qui contourne les piliers et se profile sur toutes les colonnes. Chaque travée, enserrée entre deux piliers, comprend quatre baies de triforium [1].

Les fenêtres hautes, comme celles des bas-côtés et des chapelles rayonnantes, présentent toutes le même dessin : deux baies jumelles, séparées par une fine colonnette avec chapiteau à crochets et surmontées d'une rose à six lobes. Les meneaux sont profilés vigoureusement en tores du même calibre que les colonnettes qui encadrent la baie (Pl. 52). C'est le style rayonnant, encore dans sa simplicité, mais cette disposition gracieuse était une véritable innovation. Au début du XIIIe siècle les fenêtres des églises gothiques étaient encore d'aspect sévère. A Notre-Dame de Paris on voit, encadré sous un arc de décharge, un simple œil-de-bœuf surmontant deux baies jumelles. Aux hautes fenêtres de Chartres, au-dessus de baies analogues, se développe une rose à huit lobes, mais les divisions sont faites de grosses assises de pierre et aucun arc n'encadre l'ensemble. Le mérite de Jean d'Orbais est d'avoir donné aux éléments créés à Chartres un caractère d'unité organique; il peut donc être considéré comme le créateur de la fenêtre

[1] On en trouve 5 dans la dernière travée de la nef et dans la première du chœur, 6 dans la première travée de la nef, 2 dans chaque travée du rond-point.

gothique divisée en compartiments par une fine armature de meneaux.

Les voûtes de Reims montrent la construction gothique en pleine possession d'elle-même. Établies sur plan barlong et par travées égales, elles sont faiblement bombées et ne pèsent pas sur les murs entre les points de retombée. La section des arcs est le tiers-point, image de l'équilibre rationnel. Les croisées d'ogives se composent simplement d'un tore aminci entre deux baguettes. Les arcs-doubleaux ont un profil plus compliqué : cinq tores, séparés par des cavets, avec un filet sculpté sous le tore central. L'effet produit est celui de la puissance et de la légèreté. Les clefs de voûte, très sobres, sont ornées d'un simple médaillon de feuillage.

Les collatéraux, continués au delà du transept par le déambulatoire, donnent, encore plus que la nef, l'impression de la longueur. Lorsqu'on est au bas de l'église, on aperçoit la succession des piliers et des arcs-doubleaux qui se développe avec un rythme puissant et semble se perdre à l'infini (Pl. 10).

Le transept offre des perspectives encore plus belles. Comme il est accosté aussi de deux collatéraux, la richesse des formes architecturales et des supports y atteint son maximum d'effet. L'ordonnance reproduit exactement celle de la nef, et c'est ainsi qu'est réalisée la variété dans l'unité qui donne à nos cathédrales un aspect presque classique. Mais, si la raison est satisfaite, une belle part est faite aussi à l'imagination, et si l'on se place à l'une des entrées du déambulatoire, on aperçoit comme un merveilleux quinconce où se croisent les piliers de la nef et du transept (Pl. 8). Ce n'est plus l'impression de longueur qui domine, mais il semble qu'on soit transporté dans une puissante salle hypostyle dont on n'aperçoit pas les limites.

Pl. II.

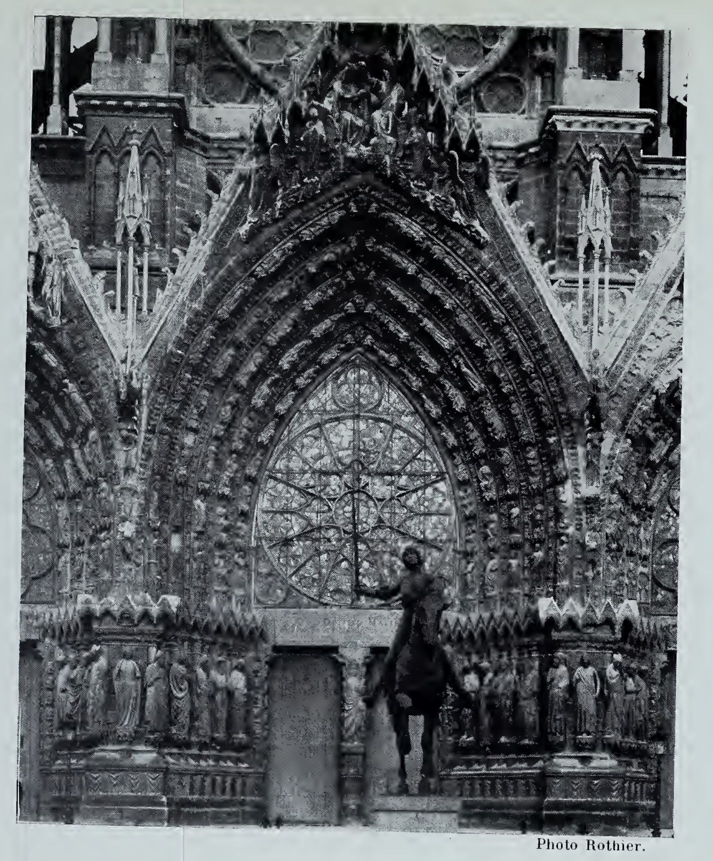


Photo Rothier.

PORCHE CENTRAL

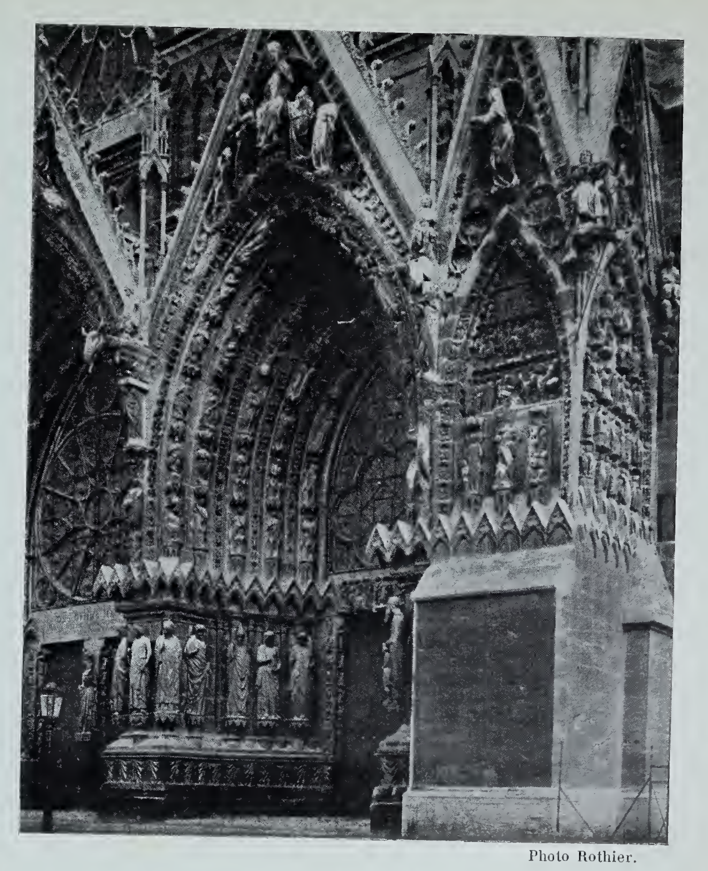


Photo Rothier.

PORCHE MÉRIDIONAL

Pl. 12.

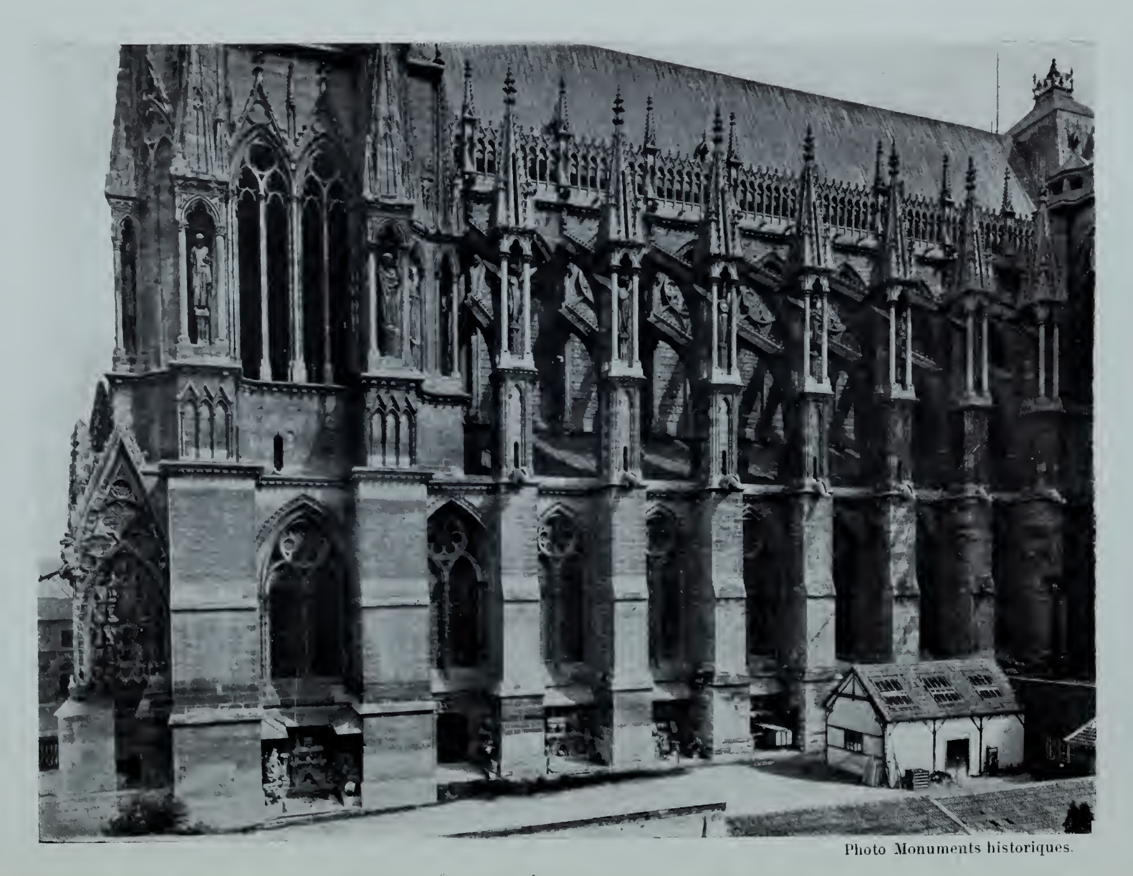


Photo Monuments historiques.

BASE DE LA TOUR MÉRIDIONALE ET CONTREFORTS

La clarté du plan disparaît et des profondeurs mystérieuses semblent s'ouvrir. L'esprit, satisfait par la logique de l'ordonnance, peut ici s'abandonner au plaisir du rêve.

Le chœur est remarquable aussi par la richesse de ses formes. Chacune des chapelles rayonnantes comprend sept pans, élevés sur un rez-de-chaussée circulaire ; la difficulté d'établir des baies à profil courbe a fait adopter ce tracé polygonal. Les huit branches d'ogives de leurs voûtes retombent sur de fines colonnettes adossées. Les trois pans du fond sont percés de fenêtres, et les pans latéraux ont des fenêtres simulées avec le même remplage. Au rez-de-chaussée les murs sont garnis d'arcatures supportées par de jolies colonnettes. Enfin, la chapelle du milieu, plus profonde, est précédée d'une travée supplémentaire.

La première impression que donne cet édifice est, nous l'avons dit, celle de l'unité et de l'harmonie; l'analyse des détails de son architecture ne fait que la fortifier : par l'ordre et la clarté de sa construction, la cathédrale de Reims est un édifice vraiment classique et l'on y trouve déjà magnifiquement épanouies toutes les qualités qui font la grandeur du génie français. L'architecture de Reims se développe avec la même logique, la même aisance qu'un sermon de Bossuet ou une tragédie de Racine : en outre, par l'audace de sa conception elle égale tout ce que notre génie national a produit de plus sublime.

L'étroitesse relative de la nef (14^{m},65 de large pour 38 mètres de hauteur) a augmenté la brisure des arcs qui portent la voûte et, pour des raisons d'harmonie, on a fait aussi plus aigus les autres arcs, ceux du triforium et des fenêtres. L'idée d'une ascension, d'une montée vertigineuse s'en trouve sensiblement accrue. De plus, pour accentuer encore l'impression de grandeur, les maîtres du XIIIe siècle ont usé d'un véritable raffinement architectural

digne de ceux qu'avait employés Ictinos au Parthénon. Un archéologue américain, M. Goodyear, a constaté, en effet, que les murs de la nef centrale étaient légèrement évasés vers le haut. Il a montré, à l'aide du fil à plomb, que les piliers ne sont réellement dans la verticale que jusqu'à la hauteur des chapiteaux et qu'au-dessus, toutes les surfaces s'écartent vers le dehors, avec une inclinaison qui atteint 25 centimètres. Par cette déformation voulue les architectes ont cherché à corriger l'erreur visuelle qui fait que deux lignes verticales vues en perspective apparaissent comme des courbes rentrant vers l'intervalle qui les sépare. C'est l'artifice exactement opposé, mais de même ordre, qu'avait employé Ictinos pour donner plus d'élégance aux lignes extérieures du Parthénon. Ce sens délicat du beau n'est pas le seul trait de ressemblance qui unisse les vieux maîtres de l'époque de saint Louis à ceux des temps helléniques.

L'idée d'ascension sublime qu'expriment les lignes de l'architecture se complète par l'impression de légèreté aérienne qui résulte de la prédominance des vides sur les pleins. Tout l'espace compris entre les piliers est éclairé, en effet, soit par les hautes fenêtres, soit par les trois grandes roses qui ornent les façades. Les meneaux et les redents de ces roses, disposés avec une logique admirable, produisent un effet de richesse merveilleux dû à l'emploi de deux seuls éléments : le trèfle et le quatre-feuilles. En outre, par une innovation particulière à Reims, la clarté de l'intérieur a encore été augmentée par la suppression des tympans aux trois portes de la façade occidentale ; on leur a substitué des roses ajourées, si bien que le mur du fond, si sombre et si nu dans la plupart des églises, est ici comme baigné d'une lumière très douce, et qu'on a pu le revêtir de magnifiques panneaux de sculpture.

IV

L'ordonnance extérieure est digne de cette belle conception et en est en quelque sorte l'amortissement harmonieux. Chacun des membres de l'architecture vient se terminer au dehors par une ornementation sculptée dont les détails forment comme une floraison magnifique.

L'extérieur d'une cathédrale gothique comporte deux éléments qui sont, en premier lieu, les organes utiles de butée, de la solidité desquels dépend tout l'équilibre de l'édifice, et, en second lieu, l'amortissement des lignes de l'architecture sous un aspect décoratif. A Reims, le problème a été résolu d'une manière admirable. Loin d'être dissimulé, chacun des membres de l'architecture est, au contraire, mis en lumière et revêtu d'une décoration élégante. Le plan même de l'édifice et les diverses parties de sa structure apparaissent avec netteté au premier abord.

Si l'on se place devant la façade ouest, on aperçoit les trois portails qui correspondent aux trois nefs, le premier étage formé de longues baies entre lesquelles s'ouvre la rose, enfin le pignon du grand comble à peine dissimulé par la galerie des Rois. En perspective se montrent les contreforts qui correspondent aux piliers et le haut pignon du transept qui accuse le plan cruciforme (Pl. 9).

Le plan paraît encore plus net si l'on considère l'élévation latérale (Pl. 14). Les pignons du transept se détachaient sur le grand comble, aujourd'hui anéanti par l'incendie. Les deux étages du chevet sont reliés par une forêt d'arcs-boutants. Avant la catastrophe une flèche élégante se dressait

là, comme une vigie à la proue d'un immense navire.

Dans toutes ces dispositions on ne trouve rien de l'excès dans lequel devait tomber l'art gothique à la fin du Moyen âge. Ici on est parvenu à réaliser l'accord de la sobriété élégante avec la richesse : aucun trompe-l'œil, aucun ornement factice, mais une parure admirablement adaptée à la construction. C'est cette sincérité, c'est cet équilibre entre l'ornement et l'architecture qui achèvent de faire de la cathédrale de Reims un monument classique.

Cet effet résulte d'abord de l'allongement de la nef, dont les contreforts se succèdent avec une ampleur majestueuse. On a eu la sagesse de laisser l'intervalle entre eux vide des chapelles latérales qu'on trouve dans les autres églises. A l'extérieur, la perspective est plus belle, car les contreforts s'élancent directement du sol et, nus à la base, s'ornent à mi-hauteur d'une arcature et se terminent par d'élégants tabernacles surmontés d'une flèche, sous lesquels s'abritent des statues d'anges aux ailes largement éployées. La milice gracieuse qui semble veiller ainsi autour de l'édifice est une des plus belles créations qu'on ait réalisées à Reims ; elle donne à la cathédrale un charme unique de poésie, en évoquant la Jérusalem céleste dont l'église est l'image matérielle (Pl. 12 et 52).

A chaque contrefort s'appuient deux arcs-boutants superposés avec des rampants garnis de feuillage ; ils retombent sur une élégante colonne adossée au mur et montrent une légèreté plus grande que ceux qu'on avait vus jusqu'alors à Chartres ou à Paris. Au chevet, les contreforts, placés sur deux rangs, et les arcs-boutants se développent comme une puissante ramure autour de l'édifice (Pl. 13). Alors qu'à Notre-Dame de Paris un seul arc-boutant enjambe les chapelles absidales de manière à atteindre jusqu'à 15 mètres de rayon, à Reims on a pris le parti d'élever des piles inter-

médiaires entre ces chapelles et les collatéraux : la poussée est ainsi transmise par des arcs-boutants à double volée d'un effet beaucoup plus décoratif.

A la naissance des combles l'édifice était entouré d'une galerie d'arcatures qui fut détruite, surtout au midi, par l'incendie de 1481 et refaite en 1506. Les restaurateurs modernes ont sacrifié mal à propos cette galerie du XVI[e] siècle et l'ont remplacée par des motifs de leur crû, souvent fantaisistes (Pl. 14) ; la galerie nord, au contraire, a été restaurée par M. Ruprich Robert d'après des fragments d'arcs tréflés inscrits sous des gâbles qui dataient du XIV[e] siècle. Une seconde galerie en claire-voie, du XIII[e] siècle celle-là, orne aussi la naissance des combles des chapelles absidales ; elle était surmontée de statues d'animaux fantastiques qui ont été replacées par Viollet-le-Duc (Pl. 14).

Tous ces détails font valoir les maîtresses lignes de l'architecture et semblent revêtir tout l'édifice comme d'une parure de fête, mais cette intention est surtout marquée à la façade ouest, qui se présente comme l'entrée vraiment triomphale de la basilique du sacre. Cette façade constituait certainement le plus beau décor d'art gothique qu'on eût jamais réalisé : aussi sa mutilation presque irréparable, voulue par un ennemi sans scrupules qui se venge de ses défaites sur les monuments du passé, est un de ces forfaits sans exemple que l'imagination se refuse à concevoir. Certes l'histoire des destructions commises par les barbares de tous les temps serait longue à écrire, mais, si implacables qu'elles aient été, aucune n'atteint le degré d'horreur marqué par le bombardement de la cathédrale de Reims, car les Huns et les Vandales, du moins, ne se donnaient pas pour les apôtres d'une culture supérieure.

Dans l'histoire de l'art gothique la façade de Reims marquait une étape nouvelle. A Notre-Dame de Paris, à

Amiens même, dominait encore la ligne horizontale et, si riche que fût l'ornementation, elle n'occupait encore qu'une partie du champ. A Paris, en particulier, elle respecte les contreforts et de larges portions de murs, dont l'appareil nu donne au monument un aspect de sévérité qui rappelle l'art roman. A Reims, au contraire, aucune surface n'est laissée sans ornement : tous les massifs d'architecture, contreforts, murs, pignons, sont comme dissimulés derrière des galeries de statues. Il semble que les architectes aient voulu tendre devant la façade, d'une manière permanente, le décor réservé aux solennités du sacre. Cette intention est manifestée par les majestueuses draperies de pierre qui se développent sur le soubassement et par les grandes statues, abritées sous des pinacles, qui garnissent les portails et les contreforts comme une procession triomphale (Pl. 14).

Il en résulte que les trois portails, au lieu d'être séparés les uns des autres comme à Paris, sont étroitement unis ; les deux panneaux de bas-reliefs sculptés sur les contreforts terminaux donnent à cet ensemble encore plus d'ampleur. Les porches sont ainsi construits en avant de la façade réelle, et leurs magnifiques gâbles semblent se hausser jusqu'au premier étage des tours et jusqu'à la rose centrale (Pl. 11).

Cette disposition est une création originale des maîtres de Reims. Les gâbles avaient bien été employés déjà aux façades de Chartres, de Laon et d'Amiens, mais la nouveauté consista à ajourer les tympans, qui furent remplacés par des roses, et à reporter les sculptures à l'intérieur des gâbles. Tandis que les belles sculptures abritées par les porches d'Amiens sont parfois noyées dans l'ombre, celles de Reims se détachent en pleine lumière et, comme nous le verrons, les trois motifs exposés ainsi en avant des

gâbles sont comme la conclusion grandiose du programme iconographique dont toute la façade offre le développement. Mais, alors que les gâbles latéraux sont ornés de jolis rampants de feuillage qui leur donnent la netteté d'un travail d'orfèvrerie, le gâble central, qui abrite le Couronnement de la Vierge, est formé par des clochetons et des pinacles dont l'étagement fait songer aux énormes stalactites de quelque grotte mystérieuse.

Au premier étage, quatre dais surmontés de flèches en fines aiguilles abritent les statues qui servent à masquer les contreforts. Au centre, se développe la grande rose de Bernard de Soissons, abritée sous une profonde voussure en tiers-point. Au-dessus, de nouveaux groupes sculptés ornent les écoinçons. Enfin, dès le premier étage, les tours sont ajourées sur chaque face de deux belles fenêtres à meneaux surmontées de gâbles.

La décoration du deuxième étage est formée par une admirable galerie de statues, placées sous des arcatures ornées de gâbles tréflés, qui couvre toute la grande façade en dissimulant la base du pignon[1], puis, par des retours d'angle d'un effet très original, enserre en quelque sorte trois faces de chacun des clochers.

L'ensemble est couronné par le pignon et par les deux beffrois exclusivement à jour. Chaque clocher est accosté de quatre tourelles, dont les longues baies également ajourées augmentent le caractère aérien du faîte.

Ainsi sur toute cette façade dominent les lignes verticales, et l'étagement voulu des gâbles et des baies en lancettes, qui brise toutes les lignes horizontales, évoque, comme toute l'ordonnance intérieure, l'idée d'une ascension

[1] Le balcon placé en avant du motif central s'appelait la galerie du Gloria « à cause de l'hymne que les enfants de chœur avaient coutume d'y chanter « le dimanche des Rameaux ». (Demaison, *La Cathédrale de Reims*, p. 97.)

vers un idéal supraterrestre. Comme le finale d'une symphonie sublime, la façade de Reims achève d'exprimer, dans un suprême élan de foi, les aspirations les plus profondes vers l'infini que des hommes aient jamais essayé de traduire par des moyens matériels.

A côté de la façade principale, celles des deux croisillons sont beaucoup plus simples et doivent à des remaniements de diverses époques un caractère un peu disparate (Pl. 6 et 14). Chacune d'elles se termine par un pignon très élégant placé entre deux tours, et à la base duquel s'ouvre une galerie ornée de statues de Prophètes. A chacune d'elles aussi on retrouve, au premier étage, la grande rose abritée sous une voussure. Au rez-de-chaussée, la façade méridionale donnant sur l'Archevêché n'offre aucun portail ; celle du nord est percée de trois porches assez irrégulièrement placés, dont deux seulement sont ornés de sculptures, tandis que le troisième abrite des débris empruntés à la cathédrale romane.

Les tours des transepts n'ont été élevées que jusqu'à la naissance des combles. La tour centrale qui devait se dresser à la croisée du transept n'a pas été exécutée davantage [1]. Le clocher qui s'élevait au-dessus de l'abside, et qui portait une statue d'ange en cuivre, avait été construit en 1492 ; il a été entièrement détruit par l'incendie du grand comble.

Comme la plupart des églises gothiques, la cathédrale de Reims ne fut donc jamais achevée, puisque le plan primitif comportait sept tours surmontées de flèches, deux à chaque façade et une à la croisée. Un dessin imaginé par Viollet-le-Duc [2] nous montre l'effet vraiment grandiose qui aurait pu être obtenu par cet achèvement, et il est facile de

[1] L'emplacement du clocher central était occupé par une plate-forme sur laquelle on avait établi un carillon en 1772.

[2] Viollet-le-Duc. *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, t. II, p. 324, fig. 18.

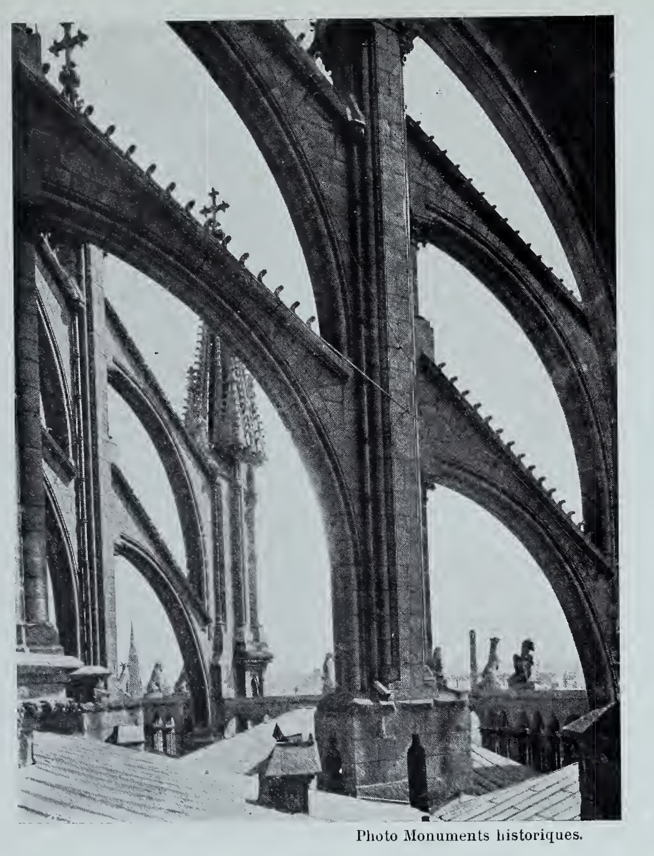


Photo Monuments historiques.

ARCS-BOUTANTS DE L'ABSIDE



Photo Rothier.

GARGOUILLES ET STATUES DU CHEVET

Pl. 14.



Photo Lévy.

VUE DU CHEVET ET FAÇADE SEPTENTRIONALE

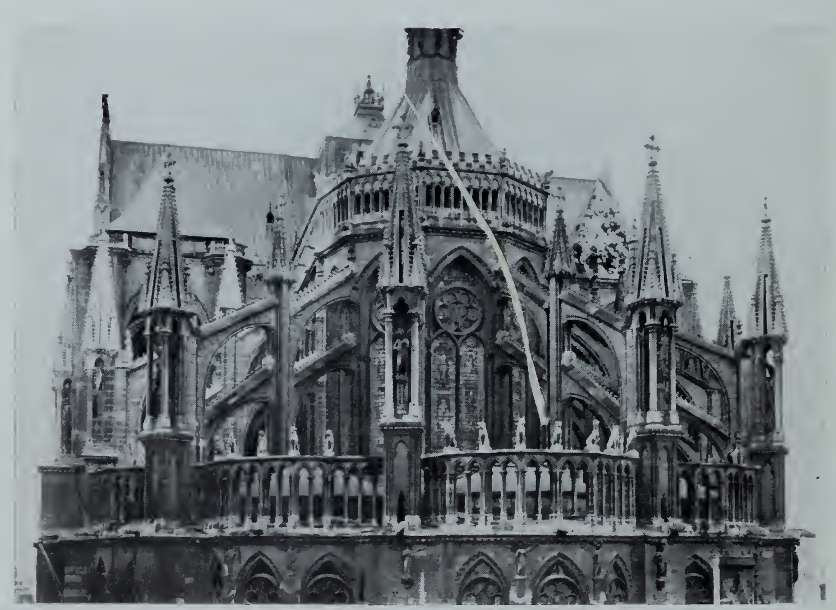


Photo Lajoye.

DÉTAIL DU CHEVET

se représenter l'aspect pittoresque qu'aurait eu cet étagement de flèches terminées par de fines aiguilles au-dessus des maisons de la cité rémoise. L'exécution de ces flèches eût été la conclusion logique de l'ascension sublime qu'expriment toutes les lignes de l'édifice. Qu'elle ait été prévue par les premiers constructeurs, c'est ce que prouve un sceau du XIII[e] siècle employé par l'officialité de Reims : on y voit la cathédrale pourvue de flèches aux deux tours de la façade et à la croisée[1].

Telle est l'architecture de cet édifice, aussi près de la perfection que peut l'être une œuvre humaine. Plus qu'aucune autre église, la cathédrale de Reims présente une unité de style incomparable, et c'est à peine si quelques moulures et d'imperceptibles détails révèlent çà et là des époques différentes : piliers, bases, fenêtres, gâbles sont ordonnés suivant le même plan et offrent le même dessin. Mais ce qui fait surtout sa beauté, c'est l'alliance intime qu'elle manifeste entre la perfection du travail et la hauteur de la pensée. Un accent vraiment spiritualiste ressort de chacun de ses détails et l'on comprend, en la contemplant, comment l'esprit peut vaincre la matière. Grâce à sa science admirable et à son expérience consommée de tous les problèmes de construction et d'équilibre, Jean d'Orbais s'est rendu maître des matériaux dont il disposait. Il a réussi à les plier à la loi du rythme, et il les a forcés à exprimer dans un langage sublime toute la profondeur de sa pensée, toutes les audaces de son imagination, toute l'ardeur de sa foi chrétienne. Et c'est par là que ce vieux maître du temps de saint Louis nous apparaît comme l'un des plus grands architectes de tous les temps, digne d'être

[1] Demaison (*Bulletin monumental*, 1902, p. 15). Les devis d'une tour centrale avec flèche avaient été faits en 1504 par ordre du chapitre (Voy. *Travaux de l'Académie de Reims*, XV, p. 49).

placé au même rang qu'Ictinos le maître du Parthénon, qu'Anthemius de Tralles le constructeur de Sainte-Sophie, que Brunelleschi l'auteur du Dôme de Florence. La cathédrale de Reims était digne de ces monuments, qui suffisent à exalter la gloire d'une race et qui honorent l'humanité tout entière. Plus abominable encore, plus inouï apparaît le crime des Barbares qui ont voulu, en la détruisant, anéantir le génie de la France immortelle dont elle était la fidèle image !

CHAPITRE IV

LA CATHÉDRALE DE REIMS
ET LA CIVILISATION FRANÇAISE AU XIIIe SIÈCLE

1. La construction gothique au XIIIe siècle en France. — 2. La place de la cathédrale de Reims dans l'histoire de l'art gothique. — 3. La cathédrale de Reims et le rayonnement de l'influence française en Europe au XIIIe siècle.

La construction d'un monument tel que la cathédrale de Reims ne fut pas, au XIIIe siècle, un événement isolé ; elle n'est qu'une des plus belles, mais nombreuses manifestations du mouvement artistique, d'une intensité prodigieuse, qui embellit la France de Philippe-Auguste et de saint Louis d'une véritable parure d'édifices et fit rayonner l'influence du génie français sur l'Europe tout entière. Son érection marque une date importante dans l'histoire de notre art national, et elle a avec l'expansion des idées françaises dans l'Europe du XIIIe siècle des liens intimes qu'il faut essayer de découvrir.

I

A Reims même, au moment où l'on travaillait à la construction de la cathédrale, la puissante abbaye de Saint-

Nicaise confiait à l'architecte Hue Libergier, dont la pierre tombale nous est parvenue, la mission de réédifier son église. La première pierre fut posée le 25 mars 1231 par l'archevêque Henri de Braine. Les travaux furent dirigés d'abord par Libergier, qui, d'après l'inscription de sa dalle funéraire, mourut en 1263, puis par l'un des architectes de la cathédrale, Robert de Coucy, de 1278 à 1311. La construction fut achevée seulement au milieu du XIV[e] siècle.

La ville de Reims vit donc s'élever en même temps deux grandes églises gothiques, et l'on put réunir des ressources suffisantes pour mener parallèlement les deux entreprises. Moins importante que la cathédrale, l'église Saint-Nicaise n'en atteignait pas moins 101 mètres de long pour 26 mètres de large et ses voûtes s'élevaient à 31 mètres[1]. De plus, tous les témoignages qui nous sont parvenus sur cette église nous la montrent comme une des créations les plus parfaites de l'art gothique. Sa démolition, en 1799, par une compagnie de spéculateurs assez puissants pour faire litière des vœux et des protestations de toute une ville est un acte de vandalisme inexcusable qui a anéanti un des bijoux de l'art français.

Une gravure exécutée en 1625 nous montre sa jolie façade, comprise entre deux clochers, surmontés des fines aiguilles de flèches élancées et reliés par une élégante galerie d'arcatures. Sept baies, terminées par des gâbles, ornaient le rez-de-chaussée, et les parties pleines entre les trois portails étaient décorées de fins reliefs fleurdelysés, qui leur donnaient l'aspect d'une tenture de tapisserie. Les matériaux précieux avaient été employés à profusion et l'on comptait cinquante colonnes de marbre, dont deux beaux fûts de marbre rouge à la porte principale. C'est en Italie, à Venise ou à Florence,

[1] Cathédrale : longueur 149 mètres, largeur 42 mètres, hauteur 38 mètres.

qu'il faut aller si l'on veut se rendre compte de l'effet incomparable que devait produire cette décoration polychrome.

Les ébrasements étaient ornés de statues, et des bas-reliefs, représentant le Jugement Dernier et le Martyre de saint Nicaise, garnissaient les tympans. D'élégantes fenêtres à jour et une grande rose formaient le premier étage, au-dessus duquel se dressait un pignon orné de rosaces et de trèfles et couvert d'imbrications. Cette admirable façade n'avait donc de commun avec celle de la cathédrale que sa richesse et son élégance ; l'ordonnance en était différente, et rien ne peut mieux nous montrer la fécondité d'imagination de ces maîtres gothiques, capables de créer en même temps deux œuvres aussi belles et également originales.

Un modèle en relief conservé à Reims faisait voir l'élévation latérale, le joli fenestrage occupant toute la largeur de la travée entre des contreforts d'une légèreté paradoxale, l'élégante façade du transept méridional avec des baies aveugles garnies aussi d'imbrications, enfin le chevet avec ses chapelles rayonnantes et ses arcs-boutants qui rappelaient ceux de la cathédrale (Pl. 15). Un des contreforts, le troisième après le clocher, était un objet de curiosité célèbre dans toute l'Europe. On l'appelait « le pilier tremblant », parce qu'il remuait visiblement chaque fois que l'on sonnait les cloches à toute volée dans la tour du midi. On raconte que lorsque Pierre le Grand visita Reims en 1717, sur les quatre heures qu'il y passa, il en consacra deux à étudier ce phénomène et il s'absorba tellement dans sa contemplation qu'il s'endormit.

L'intérieur était aussi renommé par l'impression d'harmonie et de légèreté que donnaient ses dispositions, par le luxe de son ornementation, par ses admirables vitraux, par le pavement de pierres gravées du sanctuaire qui représentaient des scènes bibliques dans des cadres ornés de

guirlandes de fleurs et de fruits [1] : ce monument unique avait toute la richesse et l'élégance d'un tapis d'Orient; il avait été créé au XIVe siècle.

Ainsi, en l'espace d'un siècle, Reims avait vu s'élever le chœur de Saint-Remi, la cathédrale et Saint-Nicaise, sans parler des constructions civiles comme le palais de l'Archevêché ou la maison des Musiciens, qui attestent encore aujourd'hui l'étonnante fécondité de l'art gothique.

Mais la même ardeur de construction se manifestait à la même époque dans toute la France. Depuis la fin du XIIe siècle une véritable émulation s'était emparée des villes, nées d'hier et désireuses d'affirmer leur puissance et leur prospérité par l'élévation d'un sanctuaire. Dans la seule province ecclésiastique de Reims, la cathédrale d'Amiens est fondée en 1218, celle de Beauvais en 1225, celle de Châlons en 1230; celles de Laon, Noyon et Cambrai, déjà commencées, sont achevées à cette époque.

Une activité semblable régnait dans les provinces voisines. Saint-Pierre de Troyes était fondé en 1208; Notre-Dame de Paris, commencée par Eude de Sully en 1196, était achevée en 1235, puis complétée en 1258 par le transept méridional, dû à Jean de Chelles. On travaillait en même temps à Notre-Dame de Chartres, dont les porches latéraux furent terminés en 1230, aux cathédrales de Soissons (consécration du chœur en 1212), de Meaux (chœur, 1240-1250), de Senlis (clocher de 1250), à l'église abbatiale de Saint-Denis (nef remaniée aux frais de saint Louis en 1231), à la collégiale de Saint-Quentin, commencée par Villard de Honnecourt en 1257, à Saint-Urbain de Troyes fondée par le pape Urbain IV en 1262. Pierre de Montereau, architecte de saint Louis, commençait en 1245 la délicieuse Sainte-Chapelle.

[1] Des fragments en sont conservés à Saint-Remi.

Et nous n'avons cité encore que les édifices du nord de la France. Dans les autres provinces, où les maîtres gothiques avaient à lutter contre les traditions de puissantes écoles romanes, le mouvement de construction, pour être moins intense, n'en est pas moins remarquable. Saint-Etienne de Bourges, Notre-Dame de Rouen, Notre-Dame de Coutances, le chœur de Saint-Etienne de Caen, les cathédrales de Nevers, de Bayonne, de Béziers, le chœur de Saint-Julien du Mans sont commencés dans les vingt premières années du XIIIe siècle. Le style gothique s'implante en Bretagne (cathédrale de Dol, 1231), dans la vallée de la Loire (cathédrale de Tours, commencée en 1267 par Etienne de Mortagne, achevée en 1293 par Simon du Mans), dans la région du Rhône (cathédrale de Lyon, consacrée en 1246), en Auvergne (cathédrale de Clermont, fondée en 1248 par l'évêque Guy de la Tour et commencée par Jean Deschamps), en Guyenne (cathédrale de Bordeaux, fondée par Bertrand de Got vers 1260). Dans le midi de la France, en l'espace de quelques années, des cathédrales gothiques sont commencées à Narbonne (1272), Limoges (1273), Rodez (1277), Albi (1282) ; à Cahors, le chœur de la basilique à coupoles est reconstruit en style gothique en 1285.

L'architecture gothique fit donc au XIIIe siècle la conquête de la France en s'adaptant parfois aux traditions provinciales. On se demande comment on a pu au même moment trouver les ressources nécessaires à alimenter des chantiers si nombreux, et seule l'Italie du XVe siècle offre l'exemple d'une pareille activité artistique. Mais, tandis que l'art de la Renaissance s'adressait exclusivement à une aristocratie de mécènes qui mettaient leurs richesses à son service, l'art français du XIIIe siècle a un caractère plus large et plus expressif. La cathédrale est avant tout la maison du peuple chrétien, et c'est pour la joie de tous les fidèles, des

plus humbles comme des plus grands, qu'elle déploie les richesses de son architecture et fait resplendir les pierreries de ses vitraux. Jamais peut-être à aucune époque une pareille harmonie n'avait existé entre l'art et la conscience du peuple, et c'est la profondeur même de cette inspiration qui explique l'effet puissant et l'impression de grandeur que produisent nos cathédrales.

II

Mais avant d'atteindre à ces hauteurs les maîtres gothiques ont traversé une période d'hésitations et de tâtonnements. Ce n'est qu'à la longue qu'ils ont vu tout le parti qu'ils pouvaient tirer de l'invention de la croisée d'ogives. D'abord timides et asservis aux traditions romanes, ils sont devenus de plus en plus hardis et ont fini par adopter les solutions logiques qui découlaient du principe même de la nouvelle architecture. Dans l'histoire de cette évolution, la construction de la cathédrale de Reims marque une date dont il faut essayer de montrer l'importance.

Le procédé architectural de la croisée d'ogives, découvert à la fin du XIe siècle dans les provinces du nord, fut d'abord appliqué à la construction romane et produisit les édifices, appelés à tort « de transition », qui représentent, en réalité, l'architecture romane de l'Ile-de-France et du nord de la France. A Saint-Étienne de Beauvais (1130), à Saint-Germer de Fly, etc., on trouve encore la voûte d'arête mélangée à la croisée d'ogives, le plein-cintre employé pour les arcades et l'ornementation romane; toutes ces cons-

Pl. 15.

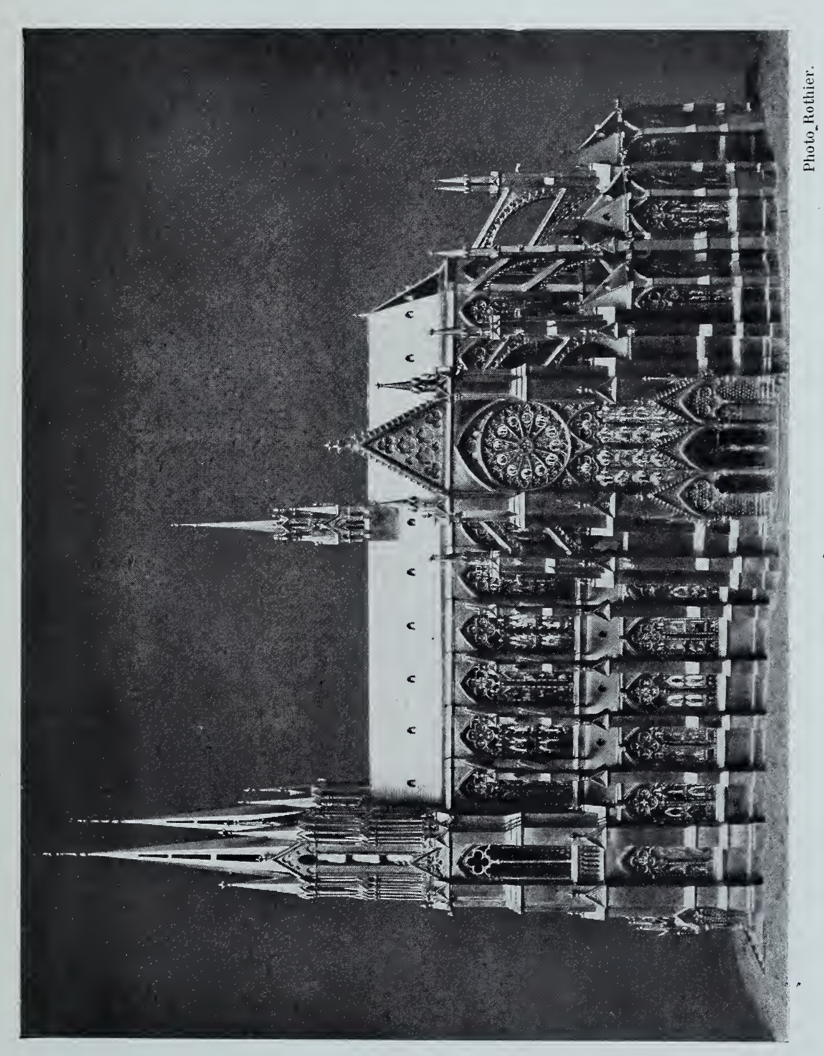


Photo Rothier.

RESTITUTION DE L'ÉGLISE SAINT-NICAISE

D'après un modèle en plâtre conservé à l'ancien Musée archéologique de Reims.

Pl. 16.

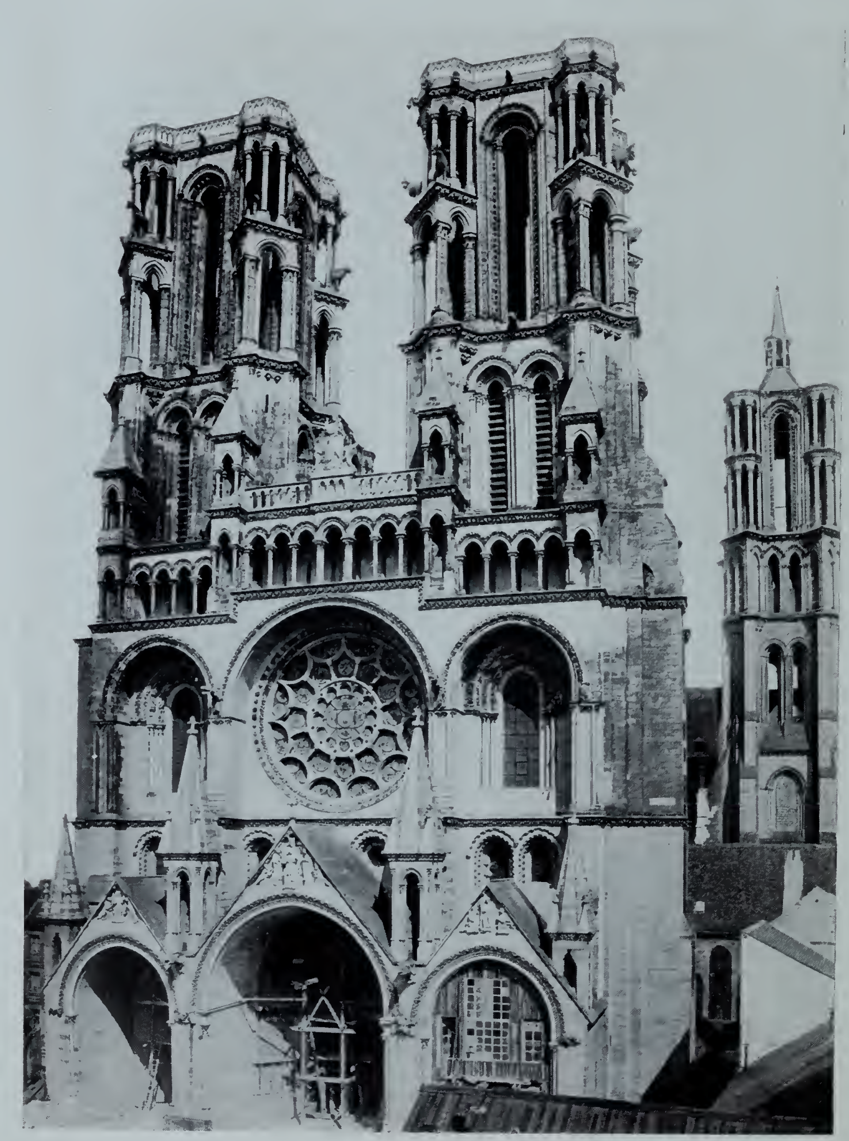


Photo Monuments historiques.

CATHÉDRALE DE LAON : FAÇADE OCCIDENTALE

tructions ont des murs très épais et présentent un caractère massif. Nul ne semble prévoir encore la révolution architecturale qui est contenue en germe dans la nouvelle invention.

Le premier édifice qui rompe franchement avec la tradition romane est le chœur de Saint-Denis, construit par Suger, et consacré le 11 juin 1144 en présence de Louis VII et d'Aliénor d'Aquitaine. On peut dire qu'il montre la première application logique de la croisée d'ogives à un édifice. Le plan est à double déambulatoire ; les voûtes sont supportées par de beaux piliers monocylindriques et monolithes que couronnent des chapiteaux à crochets. Le tracé en tiers-point est adopté pour la première fois aussi bien pour les arcades que pour les baies. Ce modèle ne tarda pas à être imité dans toute la France, à Saint-Germain-des-Prés, à Senlis, à Noyon, à Saint-Leu d'Esserent, à Saint-Pourçain, à Ébreuil, à Vézelay, à Saint-Étienne de Caen.

Mais ce fut seulement dans la deuxième moitié du XIIe siècle, à la fin du règne de Louis VII et sous Philippe-Auguste que commença la construction des grands édifices gothiques. A Notre-Dame de Paris (1160-1196), à Sens (1168), à Noyon (1140-1170), à Laon (1191-1220), la logique du système se manifeste par des hardiesses de plus en plus grandes. Les plans prennent une ampleur singulière : cinq nefs avec doubles collatéraux de hauteur égale, un transept large et peu débordant, le chœur à double déambulatoire et pourvu d'absidioles : tel est le plan primitif de Notre-Dame de Paris. A Laon il n'y a que trois nefs, mais deux collatéraux flanquent le transept. La longueur de Notre-Dame de Paris atteint 136 mètres, celle de Notre-Dame de Laon 109 mètres.

Mais ces édifices sont surtout remarquables par l'audace avec laquelle leurs constructeurs ont couvert de voûtes de

larges espaces, et à une grande hauteur : 34 mètres à Paris, 24 mètres à Laon. Désormais la nef centrale, surélevée et soutenue par de solides arcs-boutants, est éclairée par de larges fenêtres, tandis que de grandes roses ornent les façades (Pl. 17).

La formule du style gothique est désormais arrêtée, et cependant on remarque encore dans l'exécution de ces édifices bien des hésitations et des tâtonnements. A Sens, à Paris, à Laon, afin de n'avoir que des compartiments de voûtes sur plan carré, on a adopté pour la nef centrale la voûte sexpartite, dont chaque compartiment égale deux travées des collatéraux. Dans leur ensemble ces monuments conservent une massive simplicité dont le caractère sévère n'est pas sans beauté. On sent cependant quelque gêne dans le déploiement de ces appuis massifs. C'est une force qui n'est pas encore assez sûre d'elle-même pour admettre les grâces de la parure. De lourds piliers monocylindriques sont surmontés de puissants chapiteaux à crochets sculptés avec précision et, de leur large tailloir, s'élancent des nervures au profil déjà élégant, mais robuste. A l'extérieur, des arcs-boutants à rampants nus enjambent d'une seule volée le toit des chapelles rayonnantes. Le fenestrage, très simple, encore en plein-cintre à Noyon, n'admet d'autres divisions à Paris que deux baies en tiers-point surmontées d'un œil-de-bœuf. A l'intérieur, de profondes tribunes règnent au-dessus des bas-côtés et même, à Laon, un petit triforium s'interpose entre elles et les hautes fenêtres. Enfin, malgré la beauté de certaines façades, à Laon et à Paris l'ornementation sculptée est encore concentrée aux portails et de larges espaces vides séparent les zones décorées, donnant ainsi à l'édifice un caractère de sévérité un peu massive (Pl. 16).

En un mot, les maîtres de cette période se sont appliqués



Photo Monuments historiques.

NOTRE-DAME DE PARIS : LA NEF



Photo Neurdein.

CATHÉDRALE DE CHARTRES : LA NEF

surtout à perfectionner leurs procédés techniques : à d'autres était réservée la gloire de montrer à quel idéal de beauté la nouvelle architecture pouvait atteindre.

Ce fut à la fin du règne de Philippe-Auguste, dans les vingt premières années du XIII[e] siècle que se forma le nouveau style d'architecture dont relève la cathédrale de Reims.

Notre-Dame de Chartres, rebâtie, sauf le narthex, le portail Royal et les tours, après l'incendie de 1194 et dont le gros œuvre, d'après son plus récent historien, M. René Merlet, était achevé vers 1220[1], neuf ans après le début des travaux à Reims, paraît bien être le plus ancien spécimen de ce style rayonnant qui devait produire nos plus belles cathédrales (Pl. 18).

C'est à cette époque que se créent les traditions nouvelles qui vont désormais régner dans l'architecture. Le nombre des nefs est réduit à trois ; par contre, l'ampleur du transept est augmentée, grâce à l'addition de deux collatéraux, ce qui permet d'élever à l'extrémité des croisillons deux façades monumentales ; on sait quelle est la beauté des deux porches latéraux de Chartres. La voûte sexpartite est définitivement abandonnée pour la simple croisée d'ogives sur plan barlong. L'élévation est aussi simplifiée. Les tribunes sont supprimées et remplacées par un élégant triforium, au-dessus duquel s'ouvrent les hautes fenêtres. Au pilier monocylindrique se substitue le pilier cantonné de quatre colonnettes, sauf au sanctuaire, où le resserrement des travées oblige à réduire la section des appuis. Les fenêtres de la nef sont plus hautes : elles atteignent une longueur de 7 mètres à Chartres et leurs baies géminées sont surmontées d'une rose à huit lobes. Les

[1] R. Merlet, *La Cathédrale de Chartres;* Paris, Laurens (coll. des « Petites monographies des grands édifices »).

voûtes, haussées à $36^{m},55$, dépassent de 2 mètres celles de Notre-Dame de Paris, et le profil des nervures s'enrichit de trois lobes terminés par de fines pointes.

A l'extérieur, un souci d'ornementation plus grand se manifeste dans les arcs-boutants, étrésillonnés par de petites arcatures sur colonnettes, et surtout aux façades du transept, avec leurs porches aux profondes voussures que surmontent des gâbles, avec leurs zones de bas-reliefs, leurs rangées de niches et d'arcatures qui couvrent le nu du contrefort ou garnissent les murs.

La cathédrale de Chartres marque donc un nouvel effort pour obtenir plus d'unité dans l'architecture, plus de beauté dans la décoration. Il semble que ses maîtres d'œuvre aient cherché à augmenter en même temps la simplicité et l'élégance de l'édifice. Le plan et le système des voûtes sont moins compliqués qu'autrefois, mais les formes sont moins massives, l'audace est plus grande et la décoration plus abondante.

Or, dans l'histoire de la construction gothique l'élévation de la cathédrale de Reims a suivi de près celle de la basilique chartraine. Ce sont dans une même chaîne les deux anneaux voisins, mais, quelles que soient les beautés de la cathédrale de Chartres, admirable par la richesse de ses sculptures et l'harmonie de ses vitraux, la cathédrale de Reims représente un épanouissement encore plus complet de tous les principes de l'architecture gothique. De véritables perfectionnements et des raffinements architecturaux inconnus au maître de Chartres se révèlent dans l'œuvre de Jean d'Orbais.

Et, d'abord, le plan, malgré les analogies qu'il présente avec celui de Chartres, a plus d'ampleur. A côté des neuf travées de la nef de Reims, les six travées de Chartres semblent courtes : la longueur totale de l'édifice de Reims

(146 m.) dépasse celui de Chartres de 14 mètres. Aucune cathédrale n'avait atteint encore un pareil développement.

Mais surtout le chevet de Reims, plus élégant par son plan que celui de Chartres, lui est infiniment supérieur dans son élévation. Les arcs-boutants de Chartres ont une lourdeur que le renforcement établi au XIVe siècle n'a fait qu'accentuer ; la galerie d'arcatures recourbées qui unit leurs rampants paraît gauche et un peu bizarre. Rien n'égale, au contraire, la légèreté, des arcs-boutants de Reims et la richesse des pinacles qui surmontent les contreforts et des galeries d'arcatures qui garnissent les corniches. On sent à Reims, bien plus qu'à Chartres, un parti pris de faire concourir à l'ornementation tous les membres utiles de l'édifice. Non seulement on ne cherche pas à les dissimuler, mais, en les montrant avec une loyauté parfaite, on veut qu'ils contribuent à réaliser la pensée du maître d'œuvre. Ces arcs-boutants couverts de feuillage, ces contreforts couronnés d'élégants tabernacles, ne sont que l'amortissement somptueux des massifs de maçonnerie nécessaires à assurer l'équilibre de l'édifice. Pour la première fois, une cathédrale fut achevée dans le sens artistique du mot, et il n'est pas téméraire d'affirmer que si l'homme qui en dressa les plans était un architecte rompu à toutes les finesses de la technique, il portait en outre en lui cet idéal de foi et de beauté qui distingue les grands artistes des simples techniciens.

Après la création de Reims il semblait que l'inspiration des maîtres gothiques eût dû s'arrêter, mais la fertilité de leur esprit était telle qu'ils ne tardèrent pas à inventer encore de nouvelles formes architecturales. Neuf ans après le commencement des travaux de Reims, en 1220, l'évêque Évrard de Fouilloy posait la première pierre de la cathédrale d'Amiens, dont la construction avait été décidée

dans une assemblée générale « du clergé et du peuple » de la ville. Il est intéressant de noter qu'Évrard de Fouilloy était parent de Guillaume de Joinville, alors archevêque de Reims.

Les plans de la cathédrale d'Amiens sont dus à Robert de Luzarches, mais les travaux suivirent une marche inverse de celle qui avait été adoptée à Reims. Sur l'emplacement où devait s'élever le chœur de la nouvelle cathédrale se trouvait une église dédiée à saint Firmin le Confesseur, premier évêque d'Amiens. On prit la résolution de la démolir pour la reconstruire ailleurs, mais on la conserva provisoirement pour servir aux offices capitulaires. Ce fut pour cette raison que les travaux de la cathédrale commencèrent par la grande façade.

D'après l'historien de la cathédrale d'Amiens, M. G. Durand[1], cette façade était élevée dès 1225 et, en 1236, la nef était terminée. Les successeurs de Robert de Luzarches, Thomas de Cormont, puis son fils Renaud de Cormont, construisirent le transept et le chœur, qui étaient déjà très avancés en 1257. Puis le manque de ressources et l'incendie de 1258 arrêtèrent quelque temps les travaux. Mais, dès 1259 cependant, l'évêque Bernard d'Abbeville faisait reprendre la construction des parties hautes du chœur et en 1264 la cathédrale était terminée. Le dallage de la nef fut exécuté en 1288. Il ne restait à compléter que la façade, dont la grande rose de style flamboyant et les clochers datent seulement du XVe siècle.

Ainsi la construction des deux cathédrales de Reims et d'Amiens s'est poursuivie parallèlement. Les plans d'Amiens n'en sont pas moins postérieurs de quelques années à ceux de Reims. D'autre part, si le chœur de Reims

[1] G. Durand. *Monographie de la cathédrale d'Amiens*, 2 vol.; Paris, 1901-1903.



Photo Monuments historiques.

CATHÉDRALE D'AMIENS




Photo Monuments historiques.

CATHÉDRALE DE BEAUVAIS

Pl. 20.



Photo Monuments historiques.

CATHÉDRALE D'AMIENS : FAÇADE OCCIDENTALE

est antérieur à celui d'Amiens, il se trouve que la façade d'Amiens a été élevée environ vingt-cinq à trente ans avant celle de Reims : elle représente encore l'école de sculpture contemporaine de Philippe-Auguste, tandis que l'ornementation de Reims se rattache à l'époque de saint Louis.

Or, si l'on compare l'un à l'autre les deux édifices, on arrive à se persuader qu'il s'est produit comme une sorte d'émulation admirable entre les maîtres qui en dirigèrent les travaux.

Le plan d'Amiens reproduit à peu de chose près celui de Reims. La nef de six travées est plus courte ; par contre, le transept est un peu plus débordant, le chœur est plus développé (trois travées), les chapelles sont au nombre de sept et celle du chevet, consacrée à la Vierge, a des dimensions plus grandes encore que celle de Reims. La longueur totale atteint 138 mètres, inférieure de 8 mètres au vaisseau de Reims. Trois tours seulement sont prévues : deux à la façade et une à la croisée.

Mais c'est surtout dans l'élévation de l'édifice que les conceptions de Robert de Luzarches paraissent plus hardies encore que celles de Jean d'Orbais (Pl. 19). Ses piliers sont analogues, pour le plan, à ceux de Reims, mais il les a encore amincis et, atteignant, semblait-il alors, les limites de l'audace, il a lancé à 44 mètres de hauteur les voûtes sublimes qui couvrent l'édifice[1]. Et, pour faire sa cathédrale plus belle et plus aérienne encore, il a modifié heureusement les parties hautes. Jean d'Orbais avait orné la base de son triforium d'une simple moulure : Robert de Luzarches fait courir à cet endroit une admirable guirlande de feuillage d'un style vigoureux qui enserre tout l'édifice. Le triforium de Reims formait un ordre distinct, un peu

[1] Hauteur de Reims : 38 mètres.

écrasé entre les arcades et les hautes fenêtres. A Amiens triforium et hautes fenêtres sont unis dans un même ensemble architectural : l'ajourement du triforium par des vitraux continue l'ordonnance des baies supérieures et achève de donner aux voûtes un caractère aérien. Le dessin des fenêtres est encore moins sévère qu'à Reims : chacune d'elles est divisée par des meneaux en deux baies principales, partagées elles-mêmes en deux baies plus petites, ornées d'une rose en quatre-feuilles ; une grande rose à huit lobes couronne l'ordonnance générale.

Il semble qu'on ait voulu produire ici le maximum d'effet avec le minimum de matériaux. Il en est de même à l'extérieur, où les arcs-boutants s'ajourent de gracieuses arcatures qui s'interposent entre l'arc et le rampant, ce qui augmente à la fois la solidité et la légèreté des appuis.

Mais, si grande que soit la beauté de la cathédrale d'Amiens, si l'on considère les façades, celle de Reims garde toute la supériorité. De même que les constructeurs de la nef d'Amiens avaient pu mettre à profit, en les perfectionnant, les créations de Jean d'Orbais, de même il semble que les constructeurs de la façade de Reims, tout en s'inspirant de celle d'Amiens, aient voulu réaliser un ensemble encore plus beau.

La façade d'Amiens, achevée jusqu'à la base de la grande rose dès 1225, représente bien la première tentative qu'on ait faite pour revêtir d'une ornementation continue toute la façade d'une cathédrale, mais elle est loin de donner l'impression d'élancement et de légèreté qui se dégage de celle de Reims (Pl. 20).

La procession des grandes statues qui se déroule majestueusement au soubassement en couvrant même les contreforts, est une création originale d'Amiens, reproduite simplement à Reims. En revanche, les gâbles d'Amiens, si

élégants soient-ils, ne peuvent lutter avec la magnificence déployée à Reims. Les deux gâbles latéraux jetés entre les contreforts ne dissimulent pas assez les deux arcs de décharge qui soutiennent les tours. De même, au premier étage d'Amiens dominent les lignes horizontales, presque exclues de la façade de Reims. La galerie d'arcatures, malgré son remplage élégant, et la galerie des Rois qui la surmonte sont quelque peu écrasées et n'ont pas la noble simplicité de la galerie des Rois de Reims. La composition picarde est, en somme, moins simple, moins bien ordonnée. La rose est fâcheusement séparée du grand portail; enfin, le double étage des baies qui ajourent les clochers n'a pas la légèreté des longues fenêtres de Reims. Comparée à la façade d'Amiens, celle de Reims marque donc un progrès incontestable et ce n'est pas trop de dire que, par son unité organique et par la richesse de sa sculpture, elle réalisait le chef-d'œuvre de la décoration gothique.

Après Reims et Amiens il semblait que la construction gothique eût atteint les limites du possible. Et pourtant le maître qui dressa les plans de la cathédrale de Beauvais, fondée en 1225, n'en jugea pas ainsi (Pl. 19). Les voûtes de Reims atteignaient 38 mètres, celles d'Amiens 44 mètres; les voûtes de Beauvais furent lancées à 47 mètres. Cette hauteur ne fut jamais dépassée, même à Cologne où les voûtes atteignent 45 mètres. Lorsqu'on pénètre aujourd'hui à l'intérieur de la cathédrale de Beauvais, l'impression est d'autant plus saisissante que seul le chœur, achevé en 1272, et le transept, ajouté au XVIe siècle, ont été construits. A l'extérieur, le grand comble, élevé à 68 mètres, plus haut que les tours de Notre-Dame de Paris, domine de sa masse géante la ville dont les maisons semblent des fourmilières en comparaison. Mais la flèche de 153 mètres qui s'élevait à la croisée s'est écroulée en 1573 et la cathédrale de Beau-

vais paraît bien avoir marqué le point où, si parfaits que soient les procédés techniques, l'homme atteint la limite qui sépare le domaine de la réalité de celui du rêve. Les voûtes de Reims sont moins sublimes que celles de Beauvais, mais elles sont peut-être mieux faites à notre mesure humaine.

III

Lorsque l'art d'une nation atteint de pareils sommets, il est inévitable que son influence s'exerce sur les pays environnants. Au XIIIe siècle ce fut l'Europe tout entière qui s'inclina devant la maîtrise de l'art français. Les étrangers eux-mêmes l'ont reconnu. « La nation française, dit Ruskin, était selon moi la première du monde aux XIIe et XIIIe siècles ; elle a non seulement créé l'architecture gothique, mais elle l'a développée à un degré de perfection qu'aucune nation n'a jamais atteint [1]. »

Nous avons déjà cité les pérégrinations de Villard de Honnecourt à travers l'Europe et jusqu'en Hongrie, où il édifia probablement le chœur de Saint-Martin de Cassovie, qui reproduisait celui de Saint-Yved de Braisne. Les croquis si curieux de la cathédrale en construction qu'il dessina sur son album, à son passage à Reims, montrent par quelles voies des formes architecturales créées en Champagne ou dans l'Ile-de-France se propageaient dans les pays les plus éloignés. On peut dire que pendant le XIIIe siècle il n'est

[1] Ruskin, *Éloge du gothique* (Conférences sur l'architecture et sur la peinture, trad. E. Cammaerts; Paris, Laurens, 1910, p. 40.)

pas une seule partie de la chrétienté qui ne soit plus ou moins tributaire de l'art français.

En Angleterre, dès 1175 Guillaume de Sens reconstruit la cathédrale de Canterbury ; en 1190 un évêque de Lincoln appelle de France Geoffroi de Noyers pour édifier le chœur de sa cathédrale ; l'architecture de l'église de Westminster, commencée en 1245 sous Henri III, s'inspire de modèles français ; la cathédrale d'York, fondée en 1291, présente des analogies avec celle de Clermont, dont elle reproduit le triforium surmonté de gâbles. On peut suivre l'influence française en Belgique (Saint-Martin d'Ypres, 1221), en Suisse (cathédrale de Lausanne, consacrée par Grégoire X en 1275), et surtout en Allemagne, où chacun des grands édifices du nord de la France a fourni un modèle. La cathédrale de Laon fut reproduite à Magdebourg (1209), à Limbourg (1235), à Bamberg, etc. Celle de Soissons a inspiré Sainte-Marie de Lübeck (1227) et Saint-Géréon de Cologne. La cathédrale de Ratisbonne doit beaucoup à Saint-Urbain de Troyes, tandis que l'influence de Reims est visible à la cathédrale de Prague et à Neuweiler. Toute française est la nef de la cathédrale de Strasbourg, due à un certain Rudolf qui avait étudié en France, tandis que la façade, édifiée par Erwin de Steinbach, montre un style proprement alsacien. Enfin, on a constaté depuis longtemps la parenté qui unit le chœur de la cathédrale de Cologne, commencée en 1248, à celui de la cathédrale d'Amiens. Des églises de style français s'élèvent au même moment en Hongrie (Sainte-Élisabeth de Marbourg en 1235, église de Calocza, due au Français Martin Ravegy qui y est enterré) et jusqu'en Suède, où le maître parisien Étienne de Bonneuil va en 1287 élever la cathédrale d'Upsal.

Les pays méridionaux eux-mêmes, plus réfractaires au style gothique, finissent cependant par l'adopter. Nom-

breuses sont les églises de type cistercien élevées en Italie au XIIIe siècle par des architectes français [1]; en Espagne il suffit de rappeler la cathédrale de Tolède, fondée en 1227, et celle de Burgos (1230), dont le chœur présente de grands rapports avec celui de Bourges. Le style gothique fut même importé dans les pays d'outre-mer, au milieu des colonies franques d'Orient. Les belles églises de l'île de Chypre, encore bien conservées aujourd'hui, s'inspirent de modèles champenois. On a montré les rapports qui unissent Saint-Georges de Famagouste à Saint-Nicaise de Reims, tandis que la cathédrale de Famagouste, élevée dans la première moitié du XIVe siècle, s'inspire de Saint-Urbain de Troyes pour le plan et de Notre-Dame de Reims pour la façade [2]. La réputation des maîtres français était telle, qu'on les trouvait au même moment sous les latitudes les plus diverses. Un Champenois, Philippe Chinard, était maître d'œuvre de l'empereur Frédéric II, qui l'avait fait venir à Naples de l'île de Chypre. Un orfèvre parisien, Guillaume Boucher, dont le frère était établi sur le Grand-Pont, se trouvait en 1253 au fin fond de l'Asie, au service de l'empereur mongol Mangou-Khan : il avait été pris à Belgrade par les Mongols et il exécuta pour son nouveau maître un surtout d'orfèvrerie en forme d'un arbre au pied duquel étaient accroupis quatre lions [3].

Mais cet épanouissement magnifique de l'art français au XIIIe siècle n'était qu'une des manifestations du prestige moral que la France exerçait alors dans le monde. C'est là un fait trop longtemps ignoré et que l'on commence seulement à mettre en lumière. Les Français du XIIIe siècle ont

[1] Enlart. *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie;* Paris, 1894.

[2] Enlart, *L'Art gothique et la Renaissance en Chypre ;* Paris, 1899 ; — *Quelques monuments d'architecture gothique en Grèce* (*Revue de l'Art chrétien*, 1897).

[3] *Voyage de Guillaume de Rubruquis* (1253), ch. XXXIV.

exercé sur la formation de la culture européenne une action aussi profonde que celle de leurs descendants du XVIIe et du XVIIIe siècle [1].

Cette place éminente est due d'abord à des causes politiques. En face de ces empereurs germaniques qui prétendaient s'affubler des dépouilles des Césars et préparaient l'asservissement de l'Europe, les rois de France se sont dressés comme une puissance d'ordre et de paix. Au moment où, par leur courage, les communes italiennes alliées des papes ont précipité la ruine des ambitions monstrueuses de Frédéric II, l'empereur déloyal, le croisé félon déjà fidèle allié des Turcs, le roi de France apparaît, dans la personne de saint Louis, comme la plus haute autorité morale de l'Europe chrétienne. Ce roi, le plus français de tous les saints, dut son prestige à ce qu'au milieu d'une société violente, sans cesse disposée à recourir à la force, il se montra le champion du droit. Saint Louis n'eut jamais qu'une seule règle de conduite : il défendit le droit contre tous, contre ses barons, contre ses propres frères, à l'occasion même contre les évêques. C'est lui qui, dans son testament donnait à son fils cette définition du bon gouvernement : « Gouverner bien c'est ne rien retenir des biens ni des droits d'autrui ». C'est lui qui, pour mettre fin aux querelles entre les Capétiens et les Plantagenets, restituait à Henri III, par le traité de Paris, Limoges, Cahors et Périgueux, afin, disait-il à son conseil, d'établir entre les deux familles des liens d'amitié qui rendissent la paix définitive, car pour cet homme du XIIIe siècle les traités n'étaient pas de simples « chiffons de papier ». C'est lui enfin qui, ayant appris en 1241 que Frédéric II avait arrêté, au mépris du droit des gens, les évêques français qui se

[1] Voy. les conclusions de L. Reynaud. *Introduction générale à l'histoire de l'influence française en Allemagne;* Paris, 1914.

rendaient au concile de Rome, le somma énergiquement de les mettre en liberté. L'Allemand, ayant invoqué les droits de la guerre, s'attira cette fière réponse : « Notre royaume n'est pas affaibli au point de se laisser mener par vous à coups d'éperons », et il jugea prudent de céder.

Par les exemples qu'il proposa aux hommes, saint Louis fit plus pour fonder la grandeur de la France que s'il eût été un conquérant. Ce fut grâce au prestige qu'il donna à sa dynastie qu'à la fin du XIII[e] siècle on vit des princes français établis dans tous les pays de l'Europe, la maison d'Anjou à Naples et, plus tard, en Hongrie, les Courtenay à Constantinople. Déjà d'ailleurs les Lusignan régnaient dans l'île de Chypre et en Arménie, les Villehardouin occupaient la Morée et saint Louis en personne conférait à Otton de la Roche le titre de duc d'Athènes.

Mais l'influence morale et intellectuelle de la France au XIII[e] siècle est encore plus grande que son action politique. L'Université de Paris, organisée en 1224 avec ses quatre Facultés, fut en Europe le premier grand établissement d'enseignement supérieur, modèle que les Universités allemandes, fondées beaucoup plus tard, copièrent à l'envi. Bientôt de nombreux collèges s'ouvrirent à Paris pour recevoir les étudiants venus de tous les pays d'Europe. L'Université de Paris compta, soit parmi ses élèves, soit parmi ses maîtres, les intelligences les plus hautes du XIII[e] siècle : l'Italien saint Thomas d'Aquin, l'auteur des deux *Sommes* de théologie, l'Allemand Albert le Grand, l'Anglais Roger Bacon, inventeur de la méthode expérimentale longtemps avant son illustre homonyme.

L'enseignement que ces esprits si divers venaient chercher en France avait un caractère tout intellectualiste. Le mouvement de mysticisme, représenté au XII[e] siècle par l'école de Saint-Victor, avait été arrêté, et les Français du

XIII[e] siècle, comme ceux du XVII[e], ont une confiance absolue dans la raison : les théologiens se donnent pour tâche de démontrer qu'elle est d'accord avec la foi. Il n'est pas indifférent de constater que ce furent des Français qui, les premiers depuis la fin du monde antique, remirent en honneur la source de connaissances qu'est la raison. Un théologien du XIII[e] siècle, le cardinal Eude de Châteauroux, frappé de cette prééminence de l'esprit français, pouvait dire : « La Gaule est le four où cuit le pain intellectuel de l'humanité ».

Mais le signe le plus sensible du prestige exercé par la France au XIII[e] siècle est la diffusion dans toute l'Europe de sa langue et de sa littérature. A l'époque de saint Louis, le français est devenu, à côté du latin, une langue internationale. Il domine à la cour toute française des Plantagenets jusqu'à la fin du XIV[e] siècle et un auteur anglais le proclame « le plus gracieux langage et le plus noble parler après le latin d'école ». En Allemagne, d'après un auteur du temps, Adenès le Roi, la connaissance du français est le complément indispensable d'une bonne éducation. En Italie plusieurs auteurs, Brunetto Latini (*Livre du Trésor*), Martin da Canale (*Chroniques vénitiennes*), Rusticien de Pise (imitation des romans de la Table Ronde), Marco Polo (*Voyage en Tartarie*, 1298) écrivent en français, et Martin da Canale s'en justifie en disant « que langue française « court parmi le monde et est la plus délectable à lire et à ouïr que nulle autre ». Même lorsque des Italiens comme Dante ou Pétrarque, des Allemands comme Gottfried de Strasbourg, des Anglais comme Chaucer, veulent créer des littératures nationales, ce sont bien souvent des sources françaises qui les inspirent et l'on sait quelle a été la renommée en Europe de nos chansons de geste, de nos fabliaux, de notre poésie courtoise. Il n'est donc, pour ainsi dire,

aucun des pays de l'Europe actuelle qui ne retrouve aux origines de sa culture l'influence française reçue au XIIIe siècle.

Et pourtant ce n'est pas par la force que la France a fait ainsi la conquête morale de l'Europe : si elle exerçait déjà cet attrait sur les autres peuples, c'était parce qu'ils saluaient en elle la terre des idées généreuses, le pays chevaleresque d'où était sorti le mouvement des croisades; c'était aussi parce qu'ils reconnaissaient dans son génie fait d'ordre et de clarté l'instrument d'une culture vraiment humaine.

Or, toutes ces qualités de l'esprit français, qui s'affirment déjà au XIIIe siècle, se manifestent d'une manière admirable dans l'architecture de nos cathédrales gothiques. Mais celle de Reims en était peut-être la plus belle expression, et ce n'est pas trop de dire qu'elle est la plus française de toutes nos cathédrales. Trois caractères la distinguent : la loyauté du travail, l'impression de quiétude et d'équilibre qui se dégage de son architecture, enfin la beauté des ornements qui font valoir ses lignes. Au moment où ses plans furent dressés, les procédés techniques des tailleurs de pierre avaient atteint leur perfection, les problèmes les plus ardus d'équilibre avaient reçu la solution la plus rationnelle, la plus élégante ; et c'est ce qui explique le caractère de perfection de son architecture.

Mais, en outre, la cathédrale de Reims s'est élevée à l'une de ces époques, rares dans l'histoire, où un peuple voit s'épanouir toutes les qualités ethniques, sorties à la fois du terroir et des hérédités lointaines, qui font la grandeur d'une nationalité. Alors à la prospérité matérielle (et celle de la France du XIIIe siècle était admirable) correspond une santé physique et morale qui se manifeste avant tout par l'équilibre intellectuel. Les contemporains de saint Louis croyaient avoir résolu tous les problèmes qui inté-

ressent l'homme. Guidés par les lumières de la foi et de la raison, qu'ils unissaient dans une harmonieuse synthèse, ils étaient sans inquiétude sur leur avenir individuel, mais, de plus, ils semblaient aussi pressentir la grandeur des destinées promises à leur race, et voilà pourquoi leur œuvre artistique, enfantée dans la joie, semble toujours rayonner d'une immortelle jeunesse.

Certes les voûtes de Reims sont sublimes, mais elles ne donnent pas encore le vertige qu'on éprouve à Amiens et surtout à Beauvais. Les piliers robustes qui les supportent représentent les assises inébranlables de la raison, et c'est par l'équilibre intellectuel qui se dégage de toute son architecture que cet édifice est vraiment classique. C'est ce caractère largement humain qui explique l'influence exercée par l'art français au XIIIe siècle. C'est aussi parce que la cathédrale de Reims était la plus belle expression de ces qualités que son importance dépassait le cercle de l'art français et qu'elle se rattachait au petit groupe de monuments qui, résumant en eux les énergies d'une race, appartiennent cependant par leur conception grandiose au patrimoine commun de l'humanité. C'est dire assez que ce n'est pas la France seule, mais tout l'univers civilisé qui a été atteint par le traitement inqualifiable que lui a infligé la rage des Barbares !

CHAPITRE V

LA DÉCORATION
LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE

1. *L'iconographie des églises gothiques.* — 2. *Le programme du transept nord de Reims.* — 3. *Le programme de la grande façade.*

Ce qu'on admire dans un édifice comme la cathédrale de Reims, ce n'est pas seulement la majesté des lignes ou l'audace des combinaisons d'équilibre. Sa grandeur provient aussi de l'unité organique de la décoration et de la pensée qui s'y révèle. Le maître d'œuvre qui dressait les plans d'une cathédrale ne devait, en effet, rien laisser au hasard : les sculpteurs et maîtres-verriers n'étaient pour lui que des collaborateurs placés sous son autorité et dont l'œuvre était subordonnée à ses combinaisons architecturales.

Mais ce n'était pas seulement la disposition des motifs de décoration que l'on ordonnait suivant un plan d'ensemble : les sujets mêmes de ces décors n'étaient pas livrés à la fantaisie individuelle et étaient groupés en un programme commun. Pour arrêter ce programme les fondateurs de la cathédrale, les évêques ou les chapitres, intervenaient sans doute directement. Aussi la pensée des clercs et des théologiens revit dans l'ornementation des cathédrales, dont ils ont voulu faire un enseignement figuré pour le peuple chrétien. Mais, quelle que fût l'origine de ce pro-

gramme, c'était le maître d'œuvre qui avait la responsabilité de son exécution. Statues, bas-reliefs, peintures, vitraux, pavements étaient ordonnés suivant un plan d'ensemble et concouraient à exprimer la pensée de ceux qui avaient tracé le programme.

En fait, dans nos édifices actuels ce programme primitif a été trop souvent remanié, altéré, mutilé, au cours des siècles. Dans ce livre de pierre qu'est une cathédrale il y a bien des interpolations, bien des gloses, bien des lacunes. Quelques-unes de nos églises conservent encore des ensembles presque complets, et l'un des plus intéressants était justement celui de la cathédrale de Reims.

I

Mais quel était le programme de cette décoration? Quels étaient les principes qui régissaient l'iconographie des églises françaises au XIIIe siècle?

Depuis ses origines l'art chrétien n'a jamais cessé d'être un langage destiné à traduire d'une manière concrète les vérités enseignées par l'Église. Né dans les cimetières et les catacombes des premiers siècles, cet art s'est contenté d'abord d'exprimer par de gracieuses allégories la foi dans les promesses du Sauveur et la venue du royaume de Dieu. Puis, lorsqu'après le triomphe de l'Église au IVe siècle, des basiliques somptueuses couvrirent le sol de l'Empire, cette note unique parut insuffisante et les moyens d'expression de l'art religieux prirent soudain plus d'ampleur. L'ornementation de l'église devint un enseignement catéchétique

complet, un recueil d'homélies figurées. Les motifs prédominants, désormais, furent le triomphe de l'Église sur le paganisme et l'exposé des dogmes de la religion tels qu'ils avaient été arrêtés dans les conciles œcuméniques. Ce fut alors que l'on créa les figures de majesté : le Christ enseignant au milieu des Apôtres, la Vierge assise sur le trône impérial et exposant le Verbe incarné à l'adoration des hommes, le Christ de la seconde venue apparaissant sur les nuées au milieu des vieillards de l'Apocalypse.

En même temps, dans les sanctuaires de Palestine élevés sur les lieux qui furent le théâtre de la vie terrestre du Christ, naquit un art historique destiné à commémorer les événements auxquels se rattachaient les sanctuaires : Nativité et Adoration des Mages à Bethléem, Résurrection à la basilique de l'Anastasis, etc. Ce fut là sans doute que l'on osa représenter pour la première fois le sujet, écarté longtemps comme trop douloureux, du Christ étendu sur la croix.

Cette tendance historique se mêla intimement à l'inspiration théologique et produisit les beaux ensembles des ve et vi^e^ siècles. Puis l'Orient et l'Occident se séparèrent. L'art byzantin prit le caractère mystique qu'il a gardé jusqu'à nos jours dans les églises orthodoxes ; l'ornementation d'une église grecque a pour objet d'associer les fidèles au sacrifice eucharistique : l'image du Pantocrator trônant dans la coupole la plus haute, celles de la Vierge intercédant ou du Christ-prêtre de la Divine Liturgie, entouré des milices célestes et de l'armée des saints, la commémoration des douze fêtes principales du Sauveur, en forment les motifs essentiels.

En Occident, au contraire, l'art religieux garda son caractère d'enseignement catéchétique et fut durant tout le Moyen âge comme un reflet de la science ecclésiastique.

Or, ce qui caractérise cet enseignement depuis la Renaissance carolingienne, c'est son caractère intégral et encyclopédique. Les hommes du Moyen âge n'admettent aucune séparation, aucune cloison étanche entre les sciences profanes que leur a transmises l'antiquité et les études théologiques éclairées des lumières de la grâce. Les sept arts libéraux ne sont à leurs yeux que les échelons qu'il faut gravir pour arriver à la science suprême qu'est la théologie. Le programme de décoration des églises romanes est donc encyclopédique : l'histoire naturelle, la morale, l'histoire de l'homme, il embrasse tout. Sur les chapiteaux, comme aux bas-reliefs des façades, les animaux fantastiques ou réels, les allégories des Vertus alternent avec les épisodes de l'Écriture ou de l'histoire des saints. Jamais, d'ailleurs, ce programme si vaste n'a pu être réalisé dans un seul édifice et ce n'est que par des fragments que l'on peut saisir les traces de son existence. Ici tel chapitre de l'encyclopédie, histoire naturelle ou morale, a été plus particulièrement développé; là les sujets se succèdent comme les différentes divisions de l'homélie dont ils sont l'illustration.

Cette iconographie, d'un caractère à la fois encyclopédique et catéchétique, s'est transmise à l'art gothique, mais la théologie, à mesure que son étude se développait, devenait de plus en plus envahissante et finissait par pénétrer toutes les autres sciences. L'histoire naturelle, par exemple, le bestiaire, comme on disait alors, n'était plus que matière à dissertations morales. L'allégorie transformait tout dans un sens dogmatique. S'il est donc vrai que le décor d'une cathédrale soit comme une encyclopédie de pierre, il faut ajouter qu'il est avant tout une encyclopédie théologique, une sorte de Somme qui présente aux fidèles tout ce qu'ils doivent savoir et croire.

Le développement de l'architecture gothique au XIII[e] siècle

plaça le décor iconographique dans des conditions nouvelles, et le développement prodigieux atteint par les façades ouvrit un vaste champ à la sculpture monumentale. Au lieu d'être dispersée comme dans les églises romanes, l'ornementation fut en quelque sorte concentrée et ses éléments, groupés harmonieusement, formèrent un ensemble organique. Chaque église fut donc destinée par sa décoration à proclamer les vérités fondamentales du christianisme, mais, bien que ce programme commun se soit imposé à tous les maîtres, on ne trouve dans leur œuvre aucune monotonie : la variété dans l'unité reste la loi de l'art gothique. Chacune de nos cathédrales développe en quelque sorte un des points de vue différents de la science théologique et dans leur iconographie une grande part est faite, soit aux patrons célestes sous l'invocation desquels on les a placées, soit aux traditions de l'histoire religieuse du diocèse, soit, comme à Reims, à la destination spéciale de l'édifice.

L'étude des programmes de décoration développés dans les grandes cathédrales françaises permet donc de suivre l'évolution de la pensée religieuse au XIII[e] siècle. C'est ainsi qu'aux façades de Laon et de Paris, achevées vers 1220, l'idée qui domine est l'opposition entre le règne de la nature et celui de la grâce. Le programme de Notre-Dame de Chartres, représenté par les 10 000 figures de ses 125 grandes fenêtres et par les sculptures de ses deux façades latérales, offre une ampleur peu commune. C'est un exposé complet de la doctrine chrétienne comparable à la grande *Somme* de théologie que saint Thomas d'Aquin devait édifier quelques années plus tard. Bien plus, ici une liaison intime a été établie entre les vitraux et les sculptures des porches : les uns illustrent le dogme proprement dit, les autres glorifient la morale chrétienne et les sanctions qui y sont attachées. L'Incarnation, prédite à la rose

du transept nord est réalisée sur la verrière centrale de l'abside; la seconde venue du Fils de l'Homme, annoncée par les visions de saint Jean à la rose du sud, est consommée à la rose occidentale, où se développe le Jugement dernier. Les sculptures du porche nord montrent au chrétien que l'Incarnation a rendu possible l'exercice de la vertu avec le secours de la grâce; au porche sud, le Jugement dernier et l'Église triomphante lui rappellent les sanctions qui doivent suivre cette lutte de tous les instants qu'est la vie d'ici-bas.

Ce vaste programme théologique se retrouve à la même époque (1225-1230), mais simplifié, à Bourges et à Amiens, où l'on a insisté surtout sur les deux avènements du Messie, sur le triomphe de l'Église et l'histoire particulière des saints du diocèse. Telles étaient, dans la première moitié du XIII[e] siècle, les compositions par lesquelles les artistes interprétaient la pensée des théologiens. Or, la décoration de Reims, exécutée, nous l'avons vu, du moins pour la grande façade, entre 1250 et 1290, manifeste des tendances nouvelles. Dans l'histoire de l'art chrétien elle marque une date décisive.

II

A première vue, l'ornementation de la cathédrale de Reims n'offre pas la netteté et le bel ordre qui nous ont frappés dans les édifices antérieurs. Son étude présente d'abord une difficulté chronologique. On a signalé depuis longtemps le caractère d'archaïsme que révèlent les statues du transept nord, si on les compare à celles de la grande

façade. A ce premier atelier de Reims, dont l'activité doit se placer entre 1220 et 1225, c'est-à-dire au moment où fut élevée la façade d'Amiens, on rattache avec raison les figures de Prophètes placées à l'ébrasement droit du portail sud de la grande façade (Pl. 21). Il suffit de les rapprocher des statues voisines pour être persuadé qu'elles leur sont très antérieures. Analogues par leur style à celles du transept nord, elles semblent avoir été destinées primitivement à faire partie avec elles d'un même ensemble.

D'autre part, rien n'est moins régulier que la façade du transept nord. Les trois baies dont elles se composent ne sont pas symétriques. A droite, l'ancien porche, qui ouvrait sur le cloître, était sans ornement et on y a simplement rapporté une Vierge romane et les fragments d'un tombeau qui proviennent de l'ancienne cathédrale (Pl. 30). La porte centrale glorifie les saints du diocèse, en particulier saint Nicaise et saint Remi (Pl. 22). Enfin, à la porte de gauche insuffisamment évasée se montre un Jugement dernier dont la situation à une porte secondaire est presque anormale (Pl. 23). Il est vraisemblable que cet état de choses représente un remaniement, voire même une altération d'un projet qui n'a pu être exécuté.

Mais si l'on admet que les Prophètes du portail sud de la grande façade constituent un fragment d'une troisième porte que, pour une raison inconnue, on a dû supprimer, en réunissant tous ces éléments, on obtient un programme complet qui ressemble à celui des cathédrales de la première moitié du XIIIe siècle.

Le portail central, dont les statues de Prophètes représentent un fragment, devait être la glorification de Notre-Dame, patronne de l'église. Il est remarquable, en effet, que les mêmes Prophètes, de style presque identique, figurent au portail central du transept nord de Chartres, consacré à



Photo Martin-Sabon.

LE MARTYRE DE SAINT NICAISE

(Tympan du portail Saint-Sixte de la cathédrale de Reims.)



Photo Rothier.

LES FIGURES BIBLIQUES DU CHRIST

(Portail méridional, façade occidentale de la cathédrale de Reims.)

Pl. 22.



Photo Monuments historiques.

PORTAIL SAINT-SIXTE

(Croisillon nord.)

la vie de la Vierge. Ces Prophètes et ces patriarches de l'Ancien Testament, auxquels sont adjoints le vieillard Siméon et saint Jean-Baptiste, sont intimement mêlés à la vie terrestre du Christ, soit qu'ils aient prédit son avènement comme Isaïe, soit qu'ils reproduisent la figure de son sacrifice. Le serpent d'airain érigé par Moïse, le sacrifice d'Abraham, l'agneau porté par saint Jean-Baptiste, la prophétie de Siméon, sont autant d'allusions au sacrifice du Calvaire, et c'est ce qui explique leur présence aux ébrasements d'un portail consacré à Marie, c'est-à-dire au mystère de l'Incarnation (Pl. 21).

A côté du portail de la Vierge devait figurer celui du Jugement dernier ou, plus exactement, du second avènement du Christ. Enfin, le portail des saints du diocèse introduisait un élément de morale pratique dans ce développement théologique, en montrant ceux qui, par le témoignage qu'ils ont rendu au Christ, ont mérité la couronne céleste.

Ainsi disparaît le désordre apparent des portails de Reims, et l'on arrive à conclure que le programme qu'ils représentent était tout à fait conforme aux idées qui régnaient en France dans la première moitié du XIIIe siècle. Mais ce programme était-il, à l'origine, destiné au transept nord? N'était-ce pas plutôt celui que Jean d'Orbais avait arrêté pour la façade principale? Tel est l'avis de juges compétents, comme M. Mâle ou Mme Lefrançois-Pillion [1]. A vrai dire, ce n'est là qu'une hypothèse, mais ce qui la rend vraisemblable c'est que le programme adopté pour la grande façade révèle, ainsi que nous le verrons, une transformation de la pensée religieuse qui ne se manifeste que dans la deuxième moitié du XIIIe siècle ; son exécution ne

[1] L. Pillion, *Les sculpteurs français du* XIIIe *siècle* ; Paris, 1913, p. 153-160.

peut donc être due qu'à une modification du programme primitif. Pour utiliser les œuvres déjà exécutées on les aurait placées au transept nord et, comme deux portails seulement y étaient nécessaires, le troisième étant invisible de l'extérieur et formant l'entrée du cloître, on aurait tiré parti des statues de Prophètes en les englobant dans le décor de la grande façade.

Quoi qu'il en soit, la décoration du transept nord forme un ensemble complet, qu'il est nécessaire d'étudier à part, et une véritable solidarité unit dans un programme commun les sculptures des parties hautes à celles des portails.

L'ornementation de cette façade cherche à mettre en lumière les grands événements de l'histoire humaine envisagée du point de vue théologique : la création et la chute de l'homme, l'incarnation de Jésus, le second avènement du Christ et le Jugement dernier ; puis, le développement dogmatique se termine par des considérations morales exprimées au portail des Saints.

La création et la chute de l'homme forment le sujet des groupes de statuettes qui ornent la voussure au-dessus de la rose. Deux grandes statues sont aux pieds-droits de cette arcade. D'un côté, Adam, vêtu d'une longue robe, considère le fruit fatal avec tristesse ; de l'autre, Ève, habillée comme une bourgeoise du XIIIe siècle, caresse un affreux dragon qui serre une pomme dans sa gueule (Pl. 38, fig. 1). Les 22 sujets qui ornent la voussure montrent successivement la création de l'homme, Adam au milieu du paradis, la naissance d'Ève, la tentation et la chute, l'histoire de Caïn et d'Abel, celle des fils de Caïn inventeurs des industries humaines, Jubal jouant de la guitare, Tubal le forgeron, etc... Il est d'ailleurs remarquable que les vitraux qui garnissent la rose à l'intérieur représentent aussi la création et la chute, mais

la leçon théologique qui se dégage de ce sujet y est marquée par la Vierge de majesté, tenant l'Enfant dans ses bras, qui en occupe unm édaillon ; elle est, en effet, la nouvelle Ève dont Dieu s'est servi pour réparer les fautes de la première.

Après la chute de l'homme, l'Incarnation devait être représentée par un portail dont il ne subsiste que les statues de Prophètes placées à la grande façade : nous ne pouvons savoir ce qu'eût été cet ensemble. Ce qu'il faut constater du moins, c'est que les maîtres d'âge postérieur chargés de compléter la décoration des parties hautes restèrent fidèles au programme théologique adopté pour le transept nord. Bien plus, les sculptures du croisillon sud, exécutées seulement, les unes à la fin du XIII[e], les autres au XVI[e] siècle, furent rattachées au même programme. Dans la voussure de la rose méridionale, en effet, les statuettes représentent, d'un côté les Prophètes de l'Ancien Testament, de l'autre les Apôtres, et, aux pieds-droits apparaissent les deux statues de la Synagogue aux yeux bandés, à la couronne défaillante, et de l'Église de l'Incarnation, élevant d'une main le calice du salut et tenant de l'autre la ban nière de la Rédemption. Le symbolisme est très clair, et c'est l'histoire de l'humanité, commencée à la voussure septentrionale, qui se continue. Plus haut, deux groupes de sept statues de Prophètes occupent les galeries situées au-dessus de chacune des roses. Enfin, les deux pignons, sculptés seulement de 1502 à 1506, couronnent cet ensemble par la glorification de Marie, par qui l'Incarnation s'est accomplie. Au nord, on voit l'Annonciation, au sud l'Assomption. De plus, sous les deux clochetons qui accostent le pignon du nord figurent, d'un côté saint Michel terrassant le dragon, de l'autre Gédéon, vainqueur des ennemis d'Israël avec, à ses pieds, la toison miraculeuse dans laquelle

les théologiens ont vu la figure de la virginité de Marie [1]. Les sculptures des parties hautes des deux croisillons développent le thème qui devait être réservé primitivement à un portail central.

On voit donc que, si le programme de décoration a subi des remaniements, on ne peut du moins l'accuser d'incohérence. Il est remarquable, au contraire, de voir des sculpteurs du XVI[e] siècle se conformer encore scrupuleusement aux données qui avaient dû être arrêtées par les maîtres d'œuvre du début.

Dans l'histoire de l'humanité envisagée « *sub specie æterni* » le Jugement dernier succède naturellement à l'Incarnation. Le portail de gauche du transept nord est consacré à cet événement suprême (Pl. 23). Au trumeau et aux pieds-droits se détachent les statues du Christ et des douze Apôtres. Le tympan est divisé en quatre registres. Au sommet, le Christ du Second Avènement apparaît dans sa gloire. Comme au tympan de certaines églises romanes, à Beaulieu (Corrèze), par exemple, il étend les bras afin de montrer aux hommes sur sa poitrine nue les stigmates du supplice qu'il a enduré pour l'amour d'eux ; à ses pieds, la Vierge et saint Jean agenouillés implorent sa clémence, tandis que des anges apportent la croix et les instruments de la Passion. Au-dessous de lui les morts sortent de leurs tombeaux dans des poses variées et pittoresques (Pl. 28). Enfin, les deux registres inférieurs racontent la séparation des élus et des damnés. A la droite de saint Michel tenant les balances, sont assis des personnages des deux sexes, parmi lesquels un roi et un évêque. On y a vu à tort les Vertus théologales ; ce sont les saints en possession de leur trône céleste et, au-dessous les anges appor-

[1] *Juges*, VI, 36-40.

tent comme une moisson les âmes des élus au patriarche Abraham qui les recueille dans son sein. Les damnés sont placés symétriquement : la partie détruite à gauche aurait été supprimée au XVIIIe siècle à cause de son caractère trop libre. Dans le bas se déroule la procession des damnés de toute condition, roi, évêque, moine, noble dame, enchaînés comme des forçats et conduits par un affreux démon dans la marmite infernale (Pl. 33).

Malgré des détails pittoresques, ce Jugement dernier est loin d'atteindre à la même ampleur que celui qui fut exécuté à Bourges à cette époque. Les statuettes des voussures représentent des anges sonnant de la trompette et aussi les figures des Vierges sages et des Vierges folles, figures symboliques des élus et des damnés d'après le texte de l'Évangile de saint Matthieu[1].

Enfin, le portail des saints du diocèse, véritable panégyrique figuré, tire en quelque sorte la conclusion morale de cet exposé dogmatique (Pl. 22).

Le trumeau est occupé par la statue de saint Sixte, qui fut le premier évêque de Reims. Il est coiffé du « camelaucium », première forme de la tiare pontificale. L'attribution de cet insigne au premier évêque d'un diocèse n'est pas un fait isolé. D'après une description du XVIIe siècle[2], la statue de saint Austremoine, fondateur de l'église de Clermont, occupait le trumeau du portail sud de la cathédrale et, comme saint Sixte à Reims, portait la tiare, afin d'affirmer en quelque sorte l'origine apostolique de sa mission. Sur la chasuble dont saint Sixte est revêtu se détache, en outre, une plaque d'orfèvrerie gemmée : c'est le rational, que les archevêques de Reims avaient le privilège de porter et qui était emprunté au costume liturgique du grand-prêtre des

[1] Matth., 25.

[2] Dufraisse, *L'Origine des églises de France;* Paris, 1688.

Juifs ; les douze pierres précieuses figuraient les douze tribus d'Israël[1]. Ainsi s'affirmait d'une manière éclatante l'autorité du primat de la Gaule Belgique, nanti du privilège de sacrer les rois de France.

Les six statues des ébrasements sont celles, à gauche, de saint Nicaise, martyre des Vandales, portant son chef dans la main, tandis que deux angelots font planer au-dessus du tronc la couronne céleste; à droite, de saint Remi, apôtre des Francs. A côté de saint Nicaise se trouve sa sœur Eutropie, qui subit le martyre en même temps que lui. Près de saint Remi est le roi Clovis vêtu de la robe des néophytes. Deux anges balançant des encensoirs complètent ces groupes.

Le tympan comporte cinq zones de bas-reliefs. Au registre inférieur, à gauche, est représenté le martyre de saint Nicaise (Pl. 21). La « *Passion de saint Nicaise* » rédigée à Reims et conservée autrefois à la bibliothèque du chapitre, raconte que, lorsque les Vandales pénétrèrent à Reims, l'évêque Nicaise, résolu à se sacrifier pour son troupeau, les attendit à la porte de son église avec sa sœur Eutropie. Les barbares se jetèrent sur lui avec fureur : alors il se prosterna et se mit en oraison, mais sa tête vola bientôt d'un coup d'épée. Le bas-relief montre les chefs vandales, revêtus du haubert des chevaliers du XIIIe siècle, et l'évêque à genoux, offrant sa tête, tandis que, derrière lui, Eutropie, désireuse, dit la « *Passion* », de recevoir aussi le martyre, reproche aux barbares leur cruauté. A droite on aperçoit les tours de la basilique devant laquelle a lieu la scène ; à gauche, la même basilique est représentée avec saint Nicaise agenouillé, son chef placé sur l'autel. En haut plane un buste d'ange tenant une couronne et un autre ange en pied

[1] *Exode*, 39, 8-15. *Lévitique*, 8, 8. Voy. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier français*, IV, 213-214.

balance un encensoir. C'est la représentation symbolique du sacrifice que saint Nicaise a fait de sa vie ; elle est destinée, en quelque sorte, à illustrer le développement oratoire qui devait terminer le panégyrique du saint.

La vie et les miracles de saint Remi remplissent sans beaucoup d'ordre les autres parties du tympan. Les sculptures s'inspirent des vies de saint Remi dues à Fortunat (VIe siècle) et à Hincmar (IXe siècle).

Au deuxième registre, à gauche, le moine Montanus, devenu aveugle, a une vision céleste. Un ange lui annonce que Cilinia, mariée à Æmilius, comte de Laon, aura dans sa vieillesse un fils qui sera le sauveur du peuple chrétien et par l'intervention duquel il recouvrera la vue. Les deux personnages placés à droite sont Æmilius et Cilinia. La scène est conçue comme celle de la rencontre de Joachim et d'Anne à la Porte Dorée ; ils sont représentés au moment où Montanus vient de leur raconter sa vision.

Puis, la naissance de l'enfant a eu lieu ; on lui a donné le nom de Remigius, présage de ses destinées futures. Cilinia assise sur un trône, à la manière des Vierges de majesté, présente au moine Montanus le nourrisson qui, d'une goutte de lait prise au sein maternel, rend la vue au vieillard aveugle.

Ce miracle précoce est suivi de ceux qu'il accomplit lorsqu'il eut été élu évêque de Reims. Au centre du deuxième registre, suivi de son clergé, dont un diacre tenant l'aspersoir, il exorcise une jeune fille de Toulouse que l'on voit entourée de ses parents ; elle avait été d'abord conduite à Rome au tombeau de saint Pierre, puis, sur les conseils de saint Benoît, elle fut amenée à Remi. Son histoire est continuée au quatrième registre à gauche : les démons s'étaient emparés d'elle de nouveau et elle était tombée comme morte ; sur les instances du peuple, Remi

se rendit à l'église où elle avait été déjà ensevelie et la ressuscita. On voit le sarcophage aux arcatures gothiques, d'où se dresse la jeune fille, et auprès d'elle l'évêque suivi de la foule du peuple.

Au même registre, à droite, saint Remi remplit miraculeusement de vin un tonneau vide. Sa légende raconte qu'il recevait un jour l'hospitalité d'une de ses parentes nommée Celsa, mais, comme il était arrivé à l'improviste, aucun préparatif n'était fait pour le recevoir et l'intendant fit avertir la maîtresse du logis que la cave était absolument vide. Remi se rendit au cellier et à peine eut-il tracé une croix sur un tonneau que le vin se mit à couler en abondance. Peut-être faut-il voir dans cette histoire puérile le témoignage de la vénération que les vignerons champenois avaient pour le saint, qu'ils considéraient comme leur protecteur attitré. Il y a, en tout cas, dans ce bas-relief une note locale très savoureuse.

Au second registre, à droite, saint Remi chasse les démons qui avaient envahi la ville de Reims et en avaient incendié une partie. On remarque le détail amusant du diablotin qui s'enfuit avec les démons hideux que poursuit l'évêque menaçant.

Enfin, au premier registre, à droite, en face du Martyre de saint Nicaise, se trouve représenté l'épisode le plus glorieux de la vie de saint Remi : le baptême de Clovis. L'antithèse entre les deux scènes ainsi rapprochées est visible : d'un côté est l'évêque qui s'est sacrifié pour le salut du peuple ; de l'autre, celui qui conquit les Francs au christianisme. Le caractère oratoire de l'inspiration, le ton du panégyrique sont ici transparents. L'ordonnance de la composition est majestueuse : au centre est la cuve baptismale où l'on aperçoit Clovis ; derrière lui se trouvent la reine Clotilde, puis les seigneurs francs prêts à recevoir le



Photo Monuments historiques.

PORTAIL DU JUGEMENT DERNIER

(Croisillon nord.)

Pl. 24.

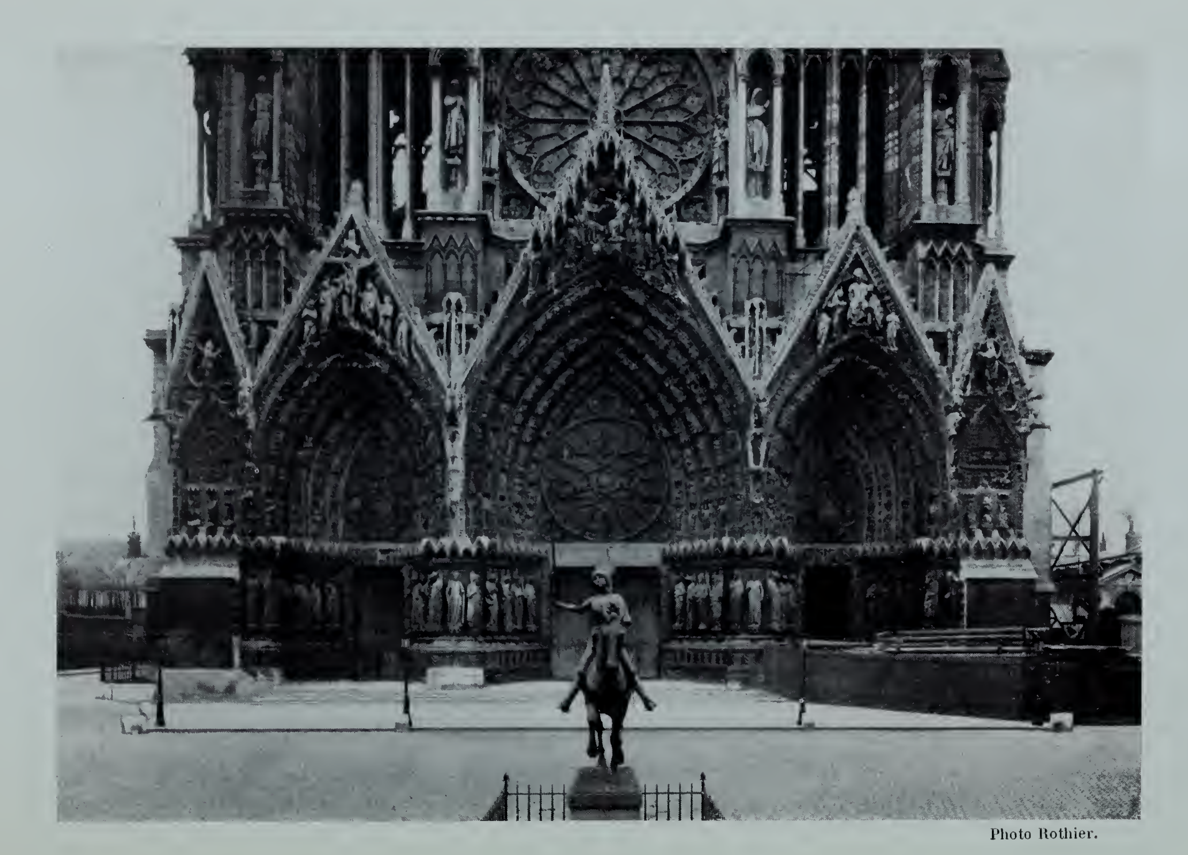


Photo Rothier.

LES TROIS GRANDS PORTAILS

baptême; du côté opposé, l'évêque paraît, entouré de son clergé; au-dessus de sa tête, une colombe sort des nuages apportant la Sainte Ampoule. D'après la légende, le prêtre qui portait le Saint-Chrême fut séparé du cortège et ne put, à cause de la foule, pénétrer jusqu'au baptistère : saint Remi se mit alors en oraison et le miracle représenté ici se produisit.

Les sujets figurés au troisième et au cinquième registre forment, en quelque sorte, la conclusion morale du panégyrique des saints du diocèse. Le troisième registre est consacré à l'histoire de Job : le patriarche est au centre, couché sur son fumier, et un diable râcle avec un tesson ses plaies hideuses, tandis que devant lui sa femme se détourne avec horreur. A gauche sont les trois amis de Job qui, habitant chacun une région différente, ont été prévenus en même temps de la disgrâce qui l'a atteint. Ils sont montrés deux fois, au moment où ils se rencontrent. Dans le groupe, beaucoup moins explicite, situé à droite on a vu les frères et les sœurs de Job qui viennent le consoler.

L'histoire de Job, image des épreuves auxquelles doit se soumettre le juste, tient une place considérable dans l'homélie chrétienne. Saint Grégoire le Grand, qui a véritablement fondé ce genre oratoire, avait consacré l'un de ses principaux ouvrages à en faire le commentaire moral. Il n'est donc pas étonnant de trouver sa figure dans l'art chrétien, dont les rapports avec l'homélie sont si intimes. Rapprochée des vies de saint Nicaise et de saint Remi, cette histoire montre après quelles épreuves et quelles souffrances les saints arrivent à mériter la couronne céleste, représentée au sommet du tympan où l'on voit le Christ bénissant les deux couronnes destinées aux deux saints que des anges agenouillés lui présentent. Telle est la belle

conclusion du panégyrique des patrons de l'église de Reims.

Sur le tympan de la porte de droite du transept nord de Chartres, l'histoire de Job est représentée également au-dessus du Jugement de Salomon, et la disposition des personnages est la même qu'à Reims : une parenté évidente unit donc les deux œuvres.

Enfin, les voussures du portail des saints du diocèse de Reims sont occupées par les statuettes des papes, des docteurs et des évêques qui furent la gloire de l'Eglise.

III

Ainsi le programme du transept nord de Reims ne manifeste encore aucune innovation. Il n'est, en somme, qu'un abrégé des motifs développés avec plus d'ampleur à Chartres et à Amiens. C'est seulement à la façade principale et au chevet que l'on trouve des accents nouveaux.

Le programme théologique en honneur dans la première moitié du XIIIe siècle voyait avant tout dans l'Incarnation l'acte qui répara la faute originelle et permit aux hommes de se justifier au jour du jugement par le secours de la grâce. C'était un enseignement tout dogmatique, formant un système bien lié, mais qui s'adressait presque uniquement à la raison. Il s'agissait alors pour l'art, comme pour la théologie dont il était l'image, de convaincre les hommes par des arguments irréfutables. Aucun appel n'était adressé à leur cœur ; aucune allusion n'était faite aux souffrances infinies qu'avait endurées le Christ pour réaliser ainsi l'œuvre

du salut. Il est remarquable que dans les nombreuses compositions que nous avons énumérées jusqu'ici, on ne voit jamais ni un tableau de la Passion, ni une représentation du Crucifié. Bien plus, lorsque les artistes montraient Jésus sur la croix, ils mettaient tout leur effort à atténuer l'horreur du supplice. Le Christ était toujours figuré encore vivant, les yeux largement ouverts, la tête droite, comme s'il était inaccessible à la douleur et ceinte parfois de la couronne royale, les bras et les jambes symétriquement étendus, les pieds soutenus par une planchette ou *suppedaneum*. L'art chrétien était ainsi resté fidèle à la tradition du IVe siècle et voyait dans le Crucifiement la victoire remportée sur la mort beaucoup plus que les douleurs dont elle avait été la condition.

Mais, brusquement, au XIIIe siècle le point de vue de la piété chrétienne semble changer. La belle ordonnance de la théologie raisonneuse apparaît comme un aliment insuffisant aux âmes éprises de dévouement et de sacrifices. Saint François d'Assise, dont l'activité réformatrice commence à se manifester en 1210, n'est pas venu apporter un Évangile nouveau, mais il a voulu apprendre aux hommes à vivre l'Évangile, à se réjouir avec les bergers de la naissance divine de la Crèche, à aimer la pauvreté et la vie cachée de la Sainte Famille de Nazareth, à compatir à toutes les souffrances endurées par le Christ, à revivre avec lui toutes les affres de la Passion, toutes les douleurs du Calvaire. Un élément de pathétique, un sentiment nouveau de tendresse et de compassion étaient ainsi introduits dans la piété.

Or, dès la deuxième moitié du XIIIe siècle, les traces de la nouvelle inspiration sont visibles, dans l'art italien tout d'abord, et bientôt même dans l'art français : à ce point de vue l'ornementation de la grande façade de Reims marque

une date importante. Une des principales raisons pour lesquelles on a déclaré son programme confus est l'impossibilité où on s'est trouvé de le faire entrer dans les cadres antérieurs. Nous allons voir qu'au contraire, si on le rapproche des tendances nouvelles de la piété chrétienne, il apparaît comme fort clair.

Ce programme comprend deux parties distinctes. Nous réserverons pour une étude spéciale l'étude des parties hautes, où est glorifiée la royauté française, pour nous occuper d'abord de l'étage inférieur.

Les sculptures qui se dressent aux trois gâbles principaux nous donnent le sens de l'homélie qu'on a voulu illustrer. Ce sont comme les trois points d'un discours dont le sujet est le sacrifice de Jésus mort sur la croix pour le salut des hommes, mais qui reviendra trôner dans sa gloire à la fin des temps. On voit d'ici l'antithèse entre le supplice ignominieux et le triomphe final du Christ. Chacun des portails latéraux développe l'un de ces deux points : à gauche se trouve le Christ en croix, à droite la vision apocalyptique du Second Avènement. Le portail central est dévolu à Marie, patronne de l'église, dont le couronnement au ciel est la récompense. De plus, ce n'est pas au hasard qu'elle est placée entre Jésus souffrant et Jésus triomphant, puisque la puissance de son intercession est un espoir pour les hommes (Pl. 14).

Le portail du nord et les bas-reliefs qui l'accostent sont donc consacrés au sacrifice de Jésus figuré au gâble. On peut affirmer que la cathédrale de Reims est un des premiers édifices où la Crucifixion ait été représentée ainsi à l'extérieur de cette manière ostensible[1]. Ce n'est pas

[1] On ne peut citer que le portail droit de la façade de Saint-Gilles (Gard), où la Crucifixion occupe le tympan (fin du XIIe siècle). Le crucifix placé au tympan de la porte de la Vierge Dorée à Amiens est postérieur à celui de Reims. Il a d'ailleurs été entièrement refait en 1843 (Durand, *op. cit.*).

encore le moment de s'occuper du style des admirables figures qui composent la scène ; ce qui nous importe, ce sont les détails nouveaux qui apparaissent sur le Crucifix. On n'y voit plus le Christ impassible du XIIe siècle ; tout indique ses souffrances : sa tête renversée sur la poitrine porte la couronne d'épines ; les deux pieds croisés l'un sur l'autre sont fixés par un seul clou ; le poids du corps fait fléchir les bras, mais, retenu par les pieds, il est rejeté sur la droite et légèrement arqué (Pl. 45).

C'est dans les trente premières années du XIIIe siècle que cette figure tragique a pénétré dans l'art. Des dessins de Villard de Honnecourt, des peintures italiennes de la basilique d'Assise, nous apportent un précieux témoignage de ce fait, et il est impossible de ne pas voir les rapports qui l'unissent à la forme nouvelle que saint François d'Assise avait donnée à la piété.

Les figures sculptées dans les voussures du portail nord de Reims forment un récit complet et parfois pittoresque de la Passion, depuis la première épreuve subie par le Sauveur, la Tentation, jusqu'aux préparatifs de l'Ascension, qui montrent Jésus sur le point de monter au ciel et entouré d'anges portant des couronnes. Les grandes statues qui garnissent l'ébrasement sont celles des saints du diocèse qui par leur martyre, comme saint Nicaise, ou par leur enseignement, comme saint Remi, ont suivi l'exemple du Christ et lui ont rendu témoignage. Enfin, les bas-reliefs de l'arcade pleine placée au nord exaltent en quelque sorte la dévotion à la croix. Les deux registres représentent les épisodes de l'Invention de la Vraie Croix à Jérusalem par sainte Hélène, mère de Constantin, tandis que deux anges planent au sommet en tenant la croix comme un symbole triomphal (Pl. 46).

Au portail central, une grande statue de la Vierge portant l'Enfant occupe le trumeau et, sur le piédestal très mutilé,

on voyait l'histoire d'Adam et Ève. Les grandes statues des ébrasements se rattachent aux principales scènes de la vie de Marie et montrent l'Annonciation, la Visitation, la Purification. Dans les voussures sont des anges, puis les rois de l'arbre de Jessé, ancêtres de Marie, puis les scènes de l'enfance de Marie, qui se continuaient sur le linteau détruit en 1793. Enfin, le Couronnement de la Vierge au ciel, placé en avant du gâble, achève admirablement cet ensemble (Pl. 47).

Le portail sud développe le thème de la venue triomphale de Jésus, qui apparaît au gâble, entouré des anges porteurs des instruments de la Passion (Pl. 11). Les grandes statues de l'ébrasement sont, à droite, celles des patriarches de l'Ancien Testament qui ont été les figures du Christ ou ont prédit son avènement et son supplice ; à gauche, celles des évêques et des docteurs qui ont annoncé sa doctrine. Les voussures ainsi que les bas-reliefs de l'arcade pleine forment l'illustration de plusieurs chapitres de l'*Apocalypse*, tels que le puits de l'abîme, les anges exterminateurs, les divers fléaux de la colère divine, etc...

Ainsi l'opposition entre le supplice du Christ et son avènement glorieux à la fin des temps, triomphe auquel est associé celui de sa mère, tel est le thème développé à la façade de Reims ; mais, comme pour mieux marquer leur pensée, les décorateurs de la cathédrale ont, en quelque sorte, résumé ce thème, à l'intérieur sur les vitraux des roses, à l'extérieur aux statues de l'abside.

A l'intérieur, en effet, la rose septentrionale est consacrée à la création et à la chute de l'homme qui a rendu nécessaire l'Incarnation, dont la Vierge de majesté, placée dans un médaillon, est la figure (Pl. 56). L'ancien programme théologique reparaît ici, mais on retrouve la nouvelle inspiration avec le grand Christ en croix qui se détache sur la

fenêtre du fond de l'abside. A la rose du sud, Jésus triomphant trône au milieu des Apôtres, et la grande rose occidentale représente la Vierge glorieuse au milieu des anges, des rois, des patriarches.

Enfin, les statues placées à l'extérieur des chapelles rayonnantes du chevet reproduisent une troisième fois, mais d'une manière originale, l'idée du sacrifice de Jésus. La statue du Christ portant le livre des Évangiles occupe le contrefort de la chapelle du fond. Aux contreforts voisins apparaissent des anges aux ailes éployées qui tiennent à la main les divers instruments liturgiques : croix, encensoir, bénitier, reliquaires, etc. L'un d'eux, revêtu de la dalmatique des diacres, avec le manipule au bras gauche, présente ouvert le livre liturgique. D'autres tiennent le calice, le globe du monde ou le sceptre ; d'autres, enfin, supportent dans des disques les images symboliques du soleil et de la lune qui accompagnent souvent la scène de la Crucifixion (Pl. 13 et 33).

Pour pénétrer le sens de ces figures, ce n'est pas à l'art occidental, mais à l'iconographie byzantine, qu'il faut s'adresser. Les anges porteurs d'instruments liturgiques sont fréquents sur les mosaïques qui ornent les églises grecques du XIIe siècle ou dans les peintures murales de Mistra (XIVe siècle). Ils accomplissent les fonctions de diacres, agitant, par exemple, l'éventail liturgique au-dessus des Saintes Espèces et s'empressent autour du Christ représenté comme un prêtre, consommant lui-même son propre sacrifice et distribuant le pain et le vin à ses Apôtres. A la Peribleptos de Mistra, la procession des anges qui s'avancent pour célébrer la « Divine Liturgie » n'est pas sans rapports avec les statues du chevet de la cathédrale de Reims.

Mais ce sujet, familier à l'art byzantin, est inconnu en Occident, et l'on se demande par quelle voie il a pu parvenir

jusqu'en Champagne. Il n'y est pas, d'ailleurs, reproduit avec une fidélité scrupuleuse, puisque le motif essentiel du Christ distribuant la communion est remplacé ici par un Christ enseignant. Faut-il croire que quelque maître d'œuvre, à la cusiosité aussi éveillée que celle de Villard de Honnecourt, aura visité les fiefs fondés en Orient par des familles champenoises, comme les Villehardouin, princes de Morée, et aura enrichi son album de dessins qui ont fourni les éléments de cette décoration du chevet [1]? L'hypothèse est impossible à vérifier et d'autres intermédiaires ont pu s'interposer entre les deux écoles d'art chrétien. Ce qui est certain, c'est que ces statues d'anges complètent admirablement le thème du sacrifice mystique dont les sculptures de la façade sont le développement.

Tel est l'ensemble complexe qui constitue l'ornementation de la cathédrale. On voit qu'il faut y discerner plusieurs programmes, car nous n'avons rien dit encore ni des sculptures placées à l'intérieur, ni des statues des parties hautes qui forment des sujets séparés. Si l'on cherche à résumer les péripéties qu'a dû traverser cette décoration, on voit qu'on avait d'abord songé à reproduire à Reims l'enseignement théologique développé à Chartres ou à Amiens. Puis, au cours de la construction, des horizons inconnus jusque-là s'ouvrirent aux yeux de ceux qui dirigeaient les travaux. Des ateliers nouveaux de sculpture s'organisèrent, et le programme primitif, regardé comme trop banal, fut relégué au transept nord. Pour la grande façade qui devait encadrer l'entrée triomphale du sacre, on voulut une décoration d'un

[1] De nombreux Champenois se trouvaient parmi les croisés de 1204 et, plus tard, parmi les conquérants de la Morée. Des rapports s'établirent certainement entre Reims et l'Orient. Dès 1212, l'archevêque de Patras envoie à Reims un fragment de la croix sur laquelle fut crucifié saint André. En 1224, Guillaume de Villehardouin, prince d'Achaïe, fit don au monastère de Saint-Remi de quelques gouttes du Précieux Sang. (Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*, p. 98.)

caractère nouveau. On associa dans une même composition les souffrances de la Passion, la gloire du Second Avènement, l'exaltation de Marie reine du ciel. Il n'est pas téméraire de penser que les hommes d'église qui présidèrent à l'établissement de cette décoration nouvelle voulurent, par cette opposition entre le supplice du Calvaire et la gloire du Second Avènement, donner une profonde leçon d'humilité aux princes destinés à franchir le seuil de la basilique du sacre. Les sculptures des parties hautes étaient destinées, comme nous allons le voir, à compléter cet enseignement.

CHAPITRE VI

LA DÉCORATION (*Suite*). — L'ÉGLISE DU SACRE

1. *Le sacre des rois de France.* — 2. *Le décor des parties hautes illustration de la liturgie du sacre.* — 3. *La galerie des Rois.*

La cathédrale de Reims était avant tout l'église du sacre des rois de France, et c'est de ce fait qu'il faut tenir compte si l'on veut expliquer le caractère très spécial d'une décoration dont on chercherait en vain l'équivalent ailleurs. Mais il est nécessaire, d'abord, de rappeler ce qu'était la cérémonie dont cet édifice était le théâtre à chaque avènement nouveau.

I

Nous avons peine à nous figurer aujourd'hui l'importance capitale que les hommes du Moyen âge attachaient au sacre de Reims. Lorsqu'au xv[e] siècle Jeanne Darc entreprit de délivrer la France, aussitôt après la levée du siège d'Orléans par les Anglais, toutes ses combinaisons stratégiques furent subordonnées à la marche sur Reims. Mener Charles VII à Reims lui parut d'un intérêt beaucoup plus

pressant que la reprise de Paris, car seule la cérémonie de Reims pouvait donner à son roi un caractère de légitimité incontestable et enlever tout scrupule à ceux qui hésitaient encore entre Henri VI et lui.

Dans une très belle page, Renan a mis en lumière le côté mystique qui faisait du sacre de Reims une cérémonie exceptionnelle : « Aucune nation, dit-il, n'a jamais créé une légende plus complète que celle de cette grande royauté capétienne, sorte de religion née à Saint-Denis, consacrée à Reims par le concert des évêques, ayant ses rites, sa liturgie, son ampoule sacrée, son oriflamme... Ce fut plus qu'une royauté, ce fut un sacerdoce : prêtre-roi comme David, le roi de France porte la chape et tient l'épée. Dieu l'éclaire en ses jugements... ; entouré de ses prud'hommes et de ses clercs solennels, avec sa main de justice, il ressemble à un Salomon. Son sacre, imité des rois d'Israël, était quelque chose d'étrange et d'unique. La France avait créé un huitième sacrement, un sacrement qui ne s'administrait qu'à Reims, le sacrement de la royauté. Le roi sacré fait des miracles ; il est revêtu d'un « ordre » ; c'est un personnage ecclésiastique de premier rang[1]. »

Depuis l'époque carolingienne, tous les rois de l'Europe recevaient l'onction, mais le sacre des rois de France se distinguait de tous les autres par un caractère presque miraculeux. Les empereurs eux-mêmes, lorsqu'ils avaient été sacrés par le pape à la basilique de Saint-Pierre, n'avaient pas un prestige comparable à celui qui découlait de la cérémonie de Reims. « Le roi seul entre tous les rois de la terre, dit un écrivain rémois du XV[e] siècle, resplendit de ses glorieux privilèges qu'il est singulièrement

[1] *De la monarchie constitutionnelle en France* (*Revue des Deux Mondes*, 1[er] novembre 1869, p. 79).

enoinct et consacré d'huile envoyée des saints cieux divinement [1]. »

C'était, en effet, la croyance de tous que l'ampoule conservée dans le trésor de l'abbaye de Saint-Remi avait été apportée du ciel par une colombe au moment du baptême de Clovis. Nous avons vu qu'un bas-relief du transept nord représentait le miracle, dont la première mention se trouve dans la vie de saint Remi composée par Hincmar au IXe siècle. Un *Mystère* joué à Reims au XVe siècle porte ce titre savoureux : *Comment le roy Clovis se fit crestienner à la requeste de Clotide sa feme... et come en le crestiennant, envoïa Diex la saincte ampoule* [2]. Du ciel aussi, d'après une autre légende, étaient venues les fleurs de lys apportées par un ange à Clovis, qui fonda en mémoire de cet événement le monastère de Joye-en-Val.

Enfin, d'après certains récits, c'était également Clovis qui avait reçu de saint Remi le pouvoir, que tous ses successeurs possédaient après leur sacre, de guérir les écrouelles. La légende racontait que le solitaire saint Marcoul, ayant obtenu de Childebert, fils de Clovis, un terrain pour y construire une abbaye où l'on prierait « pour le roi et la république des Francs », assura à ce roi et à ses successeurs la continuation du privilège singulier que Clovis devait à saint Remi.

En fait, après la cérémonie du sacre, les rois de France se rendaient au monastère de Saint-Marcoul, à Corbeny. Là des scrofuleux avaient été rassemblés ; le roi passait au milieu d'eux et, en les touchant, prononçait la formule : « Le roi te touche, Dieu te guérisse. » La cérémonie fut encore accomplie au sacre de Charles X en 1825, et l'opinion géné-

1 *Traité* de Jean Foulquart, 1478 (*Archives administrat. de Reims*, II, 571).

2 O. Leroy, *Etude sur les Mystères ;* Paris, 1837, p. 40-72.

rale attribuait ce pouvoir miraculeux à la vertu de l'huile, d'origine céleste, renfermée dans la Sainte Ampoule.

La cérémonie du sacre était donc comme entourée d'une atmosphère de légendes merveilleuses auxquelles la dynastie capétienne devait en grande partie son prestige aux yeux des hommes du Moyen âge. On ne trouve rien de pareil dans aucun autre pays, et l'on s'explique que les archevêques de Reims se soient montrés si jaloux de leur privilège et qu'ils aient voulu édifier une basilique qui fût digne de la cérémonie à laquelle ils présidaient.

Les comptes qui nous sont parvenus du sacre de Charles IV en 1322[1] jettent un jour curieux sur les préparatifs immenses qui mettaient la ville de Reims en grand émoi à chaque avènement. Ses habitants voyaient arriver d'abord un personnel nombreux de maîtres d'hôtel, d'écuyers, de valets, dirigés par un maréchal de France, fourrier du roi, chargé de présider à l'installation matérielle. En 1322 on avait envoyé de Paris un maître maçon et un maître charpentier qui firent exécuter tout le travail en neuf jours. On refit la toiture du palais archiépiscopal, on établit des barrières, des loges, des échafauds à l'extérieur et à l'intérieur de la cathédrale. Six cent dix charretées de terre furent amenées dans l'église pour l'édification des tribunes. Puis vint le tapissier du roi, qui apporta tout son matériel sur des charrettes et travailla pendant sept jours. On procéda ensuite à l'installation des six services de l'hôtel du roi :

1° L'écurie, pour le logement des chevaux de la suite du roi ;

2° La fourrière, pour le logement de cette suite elle-même ;

3° La fruiterie, ou service de l'éclairage, très coûteux

[1] P. Thirion, *Les Frais du sacre sous les derniers Capétiens* [directs], (*Trav. de l'Acad. de Reims*, XCII, 253).

parce qu'il se faisait à la cire : dans la salle du festin cinq vases, portant degrandes torches, éclairaient le roi et des cierges étaient suspendus au plafond dans deux cents plateaux d'étain ;

4°, 5° et 6°. La cuisine, l'échansonnerie et la panneterie. Les comptes mentionnent 30 000 écuelles, 1 000 grands plateaux doubles, 7 000 pots et 1 000 cruches. On ne trouve, en revanche, que 30 cuillers. Les convives devaient être au nombre de plusieurs milliers, mais tous ne mangeaient pas dans la salle du festin. C'est avec un sentiment d'effroi que l'on parcourt la liste des vivres rassemblés pour nourrir la véritable armée qui formait la suite royale : 46 bœufs, 70 porcs, 1 900 poules, 963 perdrix, 540 chapons, 70 saumons, 1 100 carpes, 800 pâtés, 300 fromages, 39 livres de poivre, pour ne citer que quelques chiffres. Pour la boisson, on avait installé 84 tonneaux des crûs de Champagne et de Beaune. Le dessert est représenté par 6 livres d'oublies. La dépense totale du sacre de 1322 est évaluée à 7 836 livres, soit 141 000 francs de notre monnaie, dont la majeure partie fut absorbée par les frais des deux festins qui suivaient la cérémonie.

Mais l'honneur d'être le siège de la métropole du sacre était lourd à supporter pour l'église de Reims, qui devait, en effet, acquitter toute cette dépense. L'impôt du sacre était une des formes du droit de gîte dû au roi, et l'archevêque-duc de Reims y faisait largement contribuer les bourgeois. Les archives de la ville sont remplies de doléances, qui se renouvelaient à chaque avènement, et qui aboutissaient, en général, à l'ordre formel de payer, donné par un arrêt du Parlement : « Si soupplient à noutre seigneur le roy — dit une requête des bourgeois adressée à Philippe le Bel en 1287, — qu'il veuille mettre atrempement à cette besoinne, car la vile de Rains seroit détruite et ne pourroit telle

chose souffrir[1]. » Mais ces plaintes étaient vaines, et notre seigneur le roi ne voulait rien entendre. Alors, à partir du sacre de Philippe VI, les échevins, voyant qu'ils ne pouvaient esquiver la dépense, exigèrent au moins qu'on leur confiât le soin de rassembler eux-mêmes les provisions et de faire les préparatifs nécessaires.

De nombreux récits et procès-verbaux de sacres nous sont parvenus, depuis celui de Philippe Ier jusqu'à celui de Charles X, mais il n'en est guère de plus émouvant que le récit du sacre de Charles VII, le 17 juillet 1429. Ce jour-là s'accomplit à Reims un acte qui devait avoir sur toute notre histoire une influence décisive, et jamais l'admirable basilique, encore à peine terminée, ne fut mieux l'image de la France.

Pour cette fois, il n'y eut pas de préparatifs solennels : l'impatience de Jeanne Darc ne l'eût pas permis ; mais jamais rien n'égala en grandeur cette cérémonie improvisée entre deux batailles. Après la victoire de Patay (18 juin 1429), l'armée royale, commandée par la Pucelle, s'avançait à marches forcées sur Reims. Le 1er juillet, elle était à Auxerre ; le 5, à Troyes ; le 14, à Châlons. Les habitants de Reims, sommés de se rendre, voulurent négocier, mais leurs envoyés furent retenus prisonniers, et lorsque, le 16 juillet, Charles VII et Jeanne Darc firent leur entrée à Reims par la porte Dieu-Lumière, la garnison anglaise s'enfuyait par une autre porte.

L'archevêque et les bourgeois allèrent au-devant du roi, qui fut reçu aux cris de « Noël ! » et, nous dit un contemporain, « Jehanne la Pucelle fut moult regardée de tous ». Armée de toutes pièces comme un chevalier, elle chevauchait devant le roi, son étendard déployé. Charles VII alla

[1] *Archives administratives*, I, 1025.

loger au palais de l'archevêque, et Jeanne Darc se retira peut-être à l'hôtellerie de l'Ane Rayé où son père, qu'on avait fait venir de Domrémy, était hébergé aux frais de la ville.

Le lendemain, 17 juillet, qui était un dimanche, on procéda sans désemparer à la cérémonie : commencée à neuf heures du matin, elle était terminée à deux heures du soir. « Ce fut un cas bien merveilleux, — dit la *Chronique de Reims*, — car on trouva en la cité les choses nécessaires, qui sont grandes. » On ne put avoir les ornements royaux, les « *regalia* », conservés au trésor de Saint-Denis, et il fallut les remplacer tant bien que mal. Du moins, tous les rites traditionnels furent observés.

Le premier était l'entrée solennelle du roi à la cathédrale : au chant des hymnes liturgiques, il était conduit jusqu'à son trône par les évêques, suivis de tous les membres du chapitre. Pendant cette procession royale le chœur chantait l'antienne : *Ecce, mitto angelum meum...* : « Voici que j'envoie mon ange pour qu'il te précède et veille sur toi toujours. Garde et observe mes paroles et je serai l'ennemi de tes ennemis, et j'affligerai ceux qui t'affligeront, et tu seras précédé par mon ange. »

Ensuite avait lieu l'arrivée de la Sainte Ampoule. Elle était enfermée dans une châsse dont l'abbaye de Saint-Remi avait la garde. Le roi avait envoyé quatre des principaux seigneurs, avec une suite d'hommes d'armes, pour l'escorter. Ils avaient dû, suivant l'usage, prêter serment de la restituer après la cérémonie et laisser des otages au monastère. Puis, l'abbé de Saint-Remi, à cheval, escorté des seigneurs avec leurs bannières déployées et de tous ses moines, s'était dirigé vers la cathédrale, portant la précieuse relique. Par le grand portail ouvert le cortège pénétra dans la basilique, et ce fut seulement à l'entrée du chœur que l'abbé de

Saint-Remi descendit de cheval. Enfin, accompagné de ses moines, il porta lui-même la Sainte Ampoule sur le grand autel.

Alors l'archevêque, ayant revêtu les ornements liturgiques, monta à l'autel et requit le roi de prêter les serments d'usage sur le livre des Évangiles, en présence des pairs de France ; cette formalité remplie, le duc d'Alençon s'avança et arma Charles VII chevalier. Puis, après le chant du *Te Deum*, le roi revêtit le costume du sacre, la tunique, les chausses et le manteau de couleur jacinthe, fleurdelysés d'or. Le duc d'Alençon, remplaçant le duc de Bourgogne absent, comme premier pair laïque, lui plaça les éperons d'or, et l'archevêque de Reims lui ceignit l'épée, qu'il donna à tenir au duc d'Albret, faisant l'office du connétable de France.

Ensuite le héraut d'armes de France appela successivement à l'autel les douze pairs ou les seigneurs qui tenaient leur place. L'archevêque prit la Sainte Ampoule et, avec une aiguille d'or, en tira une goutte d'huile qu'il mêla au saint chrême préparé sur une patène. Le roi se mit à genoux et reçut l'onction, d'abord au sommet de la tête, puis à la poitrine, puis entre les épaules, enfin sous les aisselles. Tout en récitant sur lui les oraisons appropriées, l'archevêque lui passa au doigt l'anneau, lui mit le sceptre dans la main droite, la main de justice dans celle de gauche, et, prenant la couronne sur l'autel, il la lui posa sur la tête, tandis que les douze pairs y portaient la main comme pour la soutenir et conduisaient ainsi le roi jusqu'à son trône. L'archevêque, s'approchant alors de lui, le baisa sur la bouche en s'écriant : « *Vivat rex in æternum !* » Chacun des pairs en fit autant et ce fut le signal des acclamations qui retentirent dans toute l'église. « Et à l'heure que le roi fut sacré, dit un contemporain, tout homme cria : Noël ! et

trompettes sonnèrent en telle manière qu'il semblait que les voultes de l'église se dussent fendre. » Pendant toute la cérémonie Jeanne Darc, qui, d'après une chronique, portait des habits de drap d'or et de soie fourrée, était debout au pied de l'autel, tenant à la main l'étendard glorieux du siège d'Orléans. Quelle dut être l'émotion des assistants lorsqu'ils virent la libératrice de la France venir s'agenouiller aux pieds du roi en pleurant à chaudes larmes ! « Gentil roi, lui dit-elle, ores est exécuté le plaisir de Dieu qui vouloit que vinssiez à Reims recevoir vostre digne sacre, en montrant que vous estes vray roy, et celuy auquel le royaume doit appartenir. »

Les trois gentilshommes angevins qui adressèrent à la reine-mère un récit de la cérémonie insistent sur la joie débordante de toute la population : « Et a esté moult belle chose à voir le beau mystère, car il a esté aussi solennel et accoustré de toutes les besognes y appartenant, aussi bien et si convenablement pour faire la chose, tant en habits royaux et aultres choses à ce nécessaires, comme s'il eust mandé un an auparavant ; et il y a eu autant de gens que c'est chose infinie à écrire, et aussi la grande joye que chacun en avoit[1]. »

Le sacre accompli, l'archevêque célébra la messe. A l'offertoire, le roi, accompagné des pairs de France, se dirigea vers l'autel et offrit un pain d'or, un flacon d'argent rempli de vin et treize besants d'or. A la communion, Charles VII revint à l'autel et communia comme les prêtres sous les deux espèces, puis, au milieu de l'enthousiasme général, il fit comte le sire de Laval, maréchal de France le sire de Retz, et créa de nouveaux chevaliers. Enfin eut lieu dans la salle du Tau le festin traditionnel. Le roi y fut servi par le

Jadart, *Jeanne Darc à Reims* (*Trav. de l'Acad. de Reims*, LXXVIII, 27 et suiv.).



LE SACRE DE LOUIS XIV

Gravure de Lepautre.

Pl. 26.



Photo Rothier.

LA GRANDE ROSE OCCIDENTALE ET LA STATUE DU PÈLERIN

duc d'Alençon et le comte de Clermont. Trois jours après, il se rendait à Corbeny, au monastère de Saint-Marcoul, et touchait les écrouelles.

Telles sont les cérémonies essentielles qui, avec de légères variantes, furent usitées jusqu'à la fin de l'ancienne monarchie pour le sacre des rois de France. Malheureusement, si les récits des contemporains sont nombreux, les monuments figurés sont assez rares ou tout à fait inexacts, et il nous est difficile de nous représenter autrement que par l'imagination l'aspect que devaient présenter les nefs de la cathédrale le jour d'un couronnement. Pour trouver des documents fidèles il faut descendre jusqu'au XVIIe siècle. Une belle gravure de Lepautre nous montre le sacre de Louis XIV, le 7 juin 1654. On aperçoit l'autel placé, comme aujourd'hui, à la croisée du transept, ainsi que le chœur immense débordant la nef centrale et tendu de magnifiques tapisseries (Pl. 24).

Cette décoration somptueuse respectait du moins à peu près les lignes de l'architecture, et elle fut reproduite assez fidèlement au sacre de Louis XV. Que dire, au contraire, du décor pseudo-classique sous lequel, au sacre de Louis XVI, le 11 juin 1775, on avait essayé de déguiser l'édifice du Moyen âge ? La gravure de Moreau le jeune nous montre les tribunes pompeuses, avec leurs colonnes corinthiennes et leurs balustres, de chaque côté du trône royal adossé au jubé. Jamais l'inintelligence de l'art du Moyen âge ne se manifesta avec une pareille inconscience. Nous voyons du moins par ces gravures que le majestueux vaisseau de Reims était admirablement approprié à la cérémonie qui était en quelque sorte sa raison d'être. Il ne faut donc pas s'étonner si la préoccupation de cet acte solennel, qui avait inspiré le plan de l'édifice, a tenu une si grande place dans sa décoration.

II

Les portails de la grande façade, nous l'avons vu, mettent en lumière cette idée que, pour le chrétien, le triomphe réservé aux élus doit être précédé du sacrifice et des épreuves, semblables à celles que Jésus a endurées. Mais le gâble central, consacré au Couronnement de la Vierge au ciel, éveille déjà l'idée de la cérémonie mystique que les sculptures des parties hautes sont destinées à glorifier. Il exalte l'honneur le plus grand qu'ait jamais reçu une créature, et dont le couronnement des rois de France est comme une image terrestre.

Et, tout d'abord, aux pieds-droits de la voussure qui encadrent la grande rose, deux statues masculines semblent en faction (Pl. 26). On y a vu sans preuve les portraits de David et de Saül. Le personnage de droite, enveloppé dans une ample draperie, abrite sa tête barbue sous un chapeau aux bords relevés. Des chausses longues, attachées à la cheville par des cordes, laissent voir ses pieds nus. Le bourdon qu'il tient à la main et la panetière, timbrée d'une coquille, passée en sautoir complètent son équipage de pélerin. Il ne peut y avoir de doute sur l'identification de ce personnage. Les pieds nus indiquent un Apôtre, qui, d'après son costume, est saint Jacques, patron des pélerins (Pl. 27).

Le personnage imberbe qui lui fait face a les mêmes attributs : le bourdon, la panetière, mais ses pieds sont chaussés de bottes, et son costume est celui des hommes du peuple du XIII[e] siècle : longue tunique sur laquelle est jeté le manteau sans manches et à capuchon retenu par une

corde, calotte ronde sur la tête. Nous avons là l'image fidèle d'un de ces nombreux pélerins qui, entraînés à la fois par l'enthousiasme et la curiosité, n'hésitaient pas à braver les fatigues et les dangers de toute sorte pour se rendre au sanctuaire merveilleux de Saint-Jacques de Compostelle en Galice. Dans son beau livre sur nos légendes épiques, M. Bédier a montré quelle influence considérable l'attrait de ce pélerinage a exercé sur le développement de notre épopée nationale. Les rois de France avaient pour saint Jacques de Compostelle une vénération spéciale, et en 1155 le roi Louis VII avait passé les Pyrénées pour aller vénérer le tombeau de l'Apôtre. De plus, il existait à Reims une confrérie composée de ceux qui avaient été à Compostelle. Le 25 juillet, jour de la fête de saint Jacques, les confrères, portant le costume traditionnel de leur patron avec le bourdon à la main, organisaient dans les rues de la ville une procession solennelle. Il ne semble pas téméraire de supposer qu'un rapport existait entre cette dévotion à saint Jacques et les deux statues placées de chaque côté de la rose.

Le décor proprement dit du sacre commence avec la voussure sous laquelle s'abrite la grande rose. Les groupes de statuettes qui ornent cette voussure montrent successivement : David échappant à la colère de Saül, David portant à Saül la tête de Goliath, David sacré par Samuel, David et Bethsabée, Salomon conférant avec un architecte et faisant dresser les plans du Temple, le Jugement de Salomon, Salomon en prière. Puis, le champ au-dessus de la voussure est occupé par des statues colossales. Au centre, le paysage sommaire, trois arbres, des chiens, des moutons, indique la situation de la scène. A droite, le jeune David s'avance et provoque le géant Goliath qui porte la cuirasse d'écailles, le heaume, la lance, le bouclier rond. A gauche, a lieu le combat : David lance avec sa fronde la

pierre qui a déjà atteint le géant et le fait chanceler.

Comme l'a justement remarqué M. Mâle, ces sculptures forment un véritable enseignement adressé aux rois. Le courage de David qui a vaincu Goliath avec l'aide de Dieu, la justice de Salomon, la piété et la magnificence du constructeur du Temple, leur sont présentés comme des modèles. « On dirait les chapitres d'une sorte de *Politique tirée de l'Écriture Sainte*[1]. » C'est bien ainsi qu'il faut interpréter ces sujets. Dans toute la littérature ecclésiastique et, en particulier, dans les traités d'Hincmar, archevêque de Reims, David et Salomon sont regardés comme les rois selon le cœur de l'Église. David, en particulier, « qui fut en même temps roi et prophète, a préfiguré Jésus-Christ, qui seul put se dire prêtre et roi[2] ». « De même, disait Hugues de Saint-Victor, que David a été tiré de son état de berger pour recevoir le gouvernement des hommes, de même le Christ est sorti du bercail des Juifs pour régner sur les nations. Comme David a tué le Philistin Goliath, ainsi le Christ a vaincu Satan[3]. »

Mais peut-être est-il possible de préciser encore davantage et de découvrir les sources directes qui ont inspiré ces sculptures. Lorsqu'on lit le texte des oraisons récitées pendant la cérémonie du sacre, recueillies dans le *Cérémonial françois* de Godefroy, on est frappé de la place éminente que tiennent David et Salomon parmi les personnages bibliques qui sont cités[4]. Leur nom revient pour ainsi dire continuellement.

[1] E. Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France ;* Paris, A. Colin, 1902, p. 385.

[2] Hincmar, *Ad proceres regni pro institutione Carolomanni regis* (*Patrologie latine*, CXXV, 995).

[3] Hugues de Saint-Victor, *Sermo LIX* (*Patrologie latine*, CLXXVII, 1078).

[4] Godefroy, *Le Cérémonial françois;* Paris, 1649, I, p. 17 (Règlements du sacre de Louis VIII).

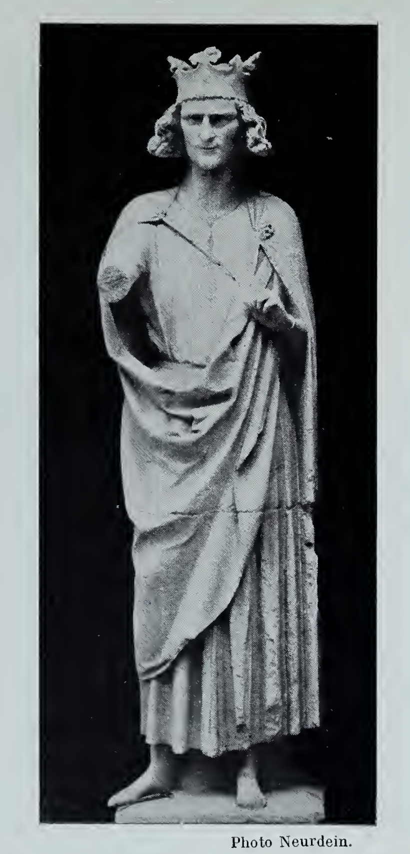


Photo Neurdein.

STATUE ROYALE (LOUIS X ?)

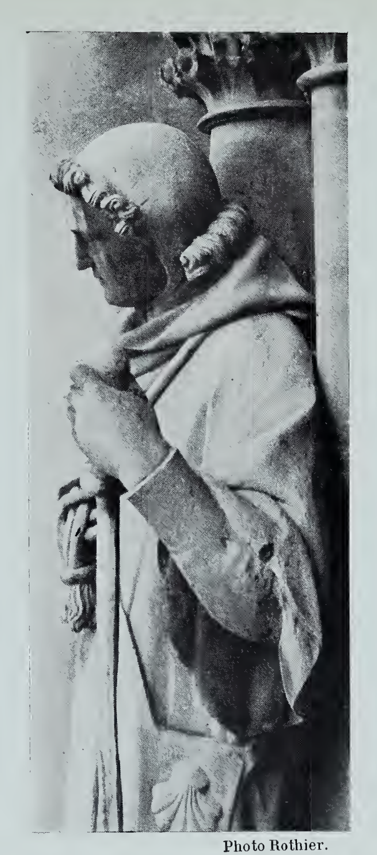


Photo Rothier.

DÉTAIL DE LA STATUE DU PÈLERIN



Photo Lajoye.

STATUE DE SAINT JACQUES

Pl. 28.

Photo Monuments historiques.

GALERIE DES ROIS (Façade occidentale.)



Photo Monuments historiques.

UN DES REGISTRES DU JUGEMENT DERNIER (Croisillon nord.)

Dès le début de la cérémonie, après que l'archevêque a posé au roi les questions d'usage, un évêque récite une oraison où le Seigneur est supplié d'accorder au nouveau roi « le sceptre de la puissance de David ». « Fais, ajoute-t-il, que par ton inspiration il régisse le peuple avec douceur, de même que tu as fait obtenir à Salomon un règne pacifique. » Et dans une deuxième oraison on lit : « Répands sur lui la rosée de ta sagesse que le bienheureux David dans ses psaumes et Salomon son fils ont reçue du ciel par ta grâce. » Au moment de l'onction des mains, le consécrateur rappelle « l'huile sainte dont furent oints les rois et les prophètes et dont Samuel se servit pour consacrer David ». Mais surtout la préface chantée par l'archevêque après l'onction a des rapports intimes avec ces sculptures : « Toi qui as élevé au faîte de la royauté ton humble enfant David, toi qui l'as sauvé de la gueule du lion et de la main de Goliath, et du glaive homicide de Saül et de tous ses ennemis ; toi qui as enrichi Salomon du don ineffable de la sagesse et de la paix, considère favorablement les prières de notre humilité et multiplie les dons de tes bénédictions sur ton serviteur que nous élisons comme roi [1]... »

Ce texte ne peut laisser subsister aucun doute ; à part l'épisode du lion terrassé, les sculptures situées au-dessus de la grande rose en forment en quelque sorte l'illustration. Ce n'est pas par une simple coïncidence qu'elles rappellent les paroles qui accompagnaient l'acte essentiel du

[1] Godefroy, *op. cit.*, I, 19-20 : « Qui... humilem quoque puerum tuum David regni fastigio sublimasti, eumque de ore leonis et de manu bestiae atque Goliae, sed et de gladio maligno Saul et omnium inimicorum liberasti, et Salomonem sapientiae pacisque ineffabili munere ditasti, respice propitius ad preces nostræ humilitatis et super hunc famulum tuum N... quem supplici devotione in regnum pariter eligimus, benedictionum tuarum dona multiplica, eumque dextera tuae potentiae ubique circumda, quatenus praedicti Abrahae fidelitate firmatus, Moysis mansuetudine fretus, Iosue fortitudine munitus, Davidis humilitate exaltatus, Salomonis sapientia decoratus, tibi in omnibus complaceat et per tramitem justitiae in offenso gressu semper incedat...»

sacre et plaçaient l'autorité des rois de France sous la protection divine que David et Salomon eurent en partage. Elles exaltaient ainsi la légitimité de leur pouvoir, en le rattachant à celui des rois de l'Ancien Testament.

Mais le *Cérémonial* nous apprend en outre qu'au XIVe siècle, pendant que l'archevêque procédait aux onctions, le chœur entonnait une prose qui rappelait que « l'illustre nation des Francs, ainsi que son noble roi, avait été sanctifiée dans la cuve baptismale et enrichie des dons de l'Esprit Saint, grâce à l'huile merveilleuse que saint Remi avait reçue du ciel[1] ».

La partie centrale de la galerie dite du Gloria, située entre les deux clochers, est l'illustration de ce thème et achève ainsi le rapprochement entre la royauté française et la royauté juive de David et de Salomon. Sous la niche centrale on aperçoit le roi Clovis sortant à mi-corps de la cuve baptismale. A sa droite est la reine Clotilde ; à sa gauche, l'évêque saint Remi bénissant. Les deux personnages qui viennent ensuite, à droite et à gauche, représentent l'un un seigneur franc, l'autre un prêtre de l'église de Reims, et se rattachent à la même scène. De même que Samuel avait sacré David, de même saint Remi, en versant sur le front de Clovis l'huile de la Sainte Ampoule, avait sanctifié la royauté franque dont la dynastie capétienne revendiquait l'héritage. Cet ensemble de sculptures était donc à la fois une illustration concrète de la liturgie du sacre et une glorification magnifique de la royauté française (Pl. 28).

[1] Godefroy, *op. cit.*, I, 39 (Sacre de Charles V) : « Gentem Francorum inclitam — Simul cum rege nobili — Beatus Remigius — Sumpto cœlitus chrismate — Sacro sanctificavit gurgite — Atque spiritus sancti — Plene ditavit munere. »

III

Mais le Baptême de Clovis n'est que le motif central de la galerie de statues royales qui enserrent les deux clochers comme d'un revêtement. A cette galerie, qui tourne autour de chacun des clochers, se rattachent des statues isolées sous des clochetons aux deux façades du transept. Le nombre des effigies de rois ainsi disposées atteint au chiffre de cinquante-six à la grande façade, quatorze aux deux croisillons (Pl. 28).

Que représentent ces belles statues ? Après l'analyse que nous venons de faire, la conclusion naturelle serait que nous avons là les portraits des rois de France qui furent les successeurs de Clovis et participèrent comme lui à l'onction mystique de la Sainte Ampoule. Des galeries semblables existent aux façades de plusieurs cathédrales : à Chartres, à Paris où l'on trouve vingt-huit statues, à Amiens où elles sont au nombre de vingt-deux.

Le peuple a toujours vu dans ces statues les portraits des rois de France et il en était déjà ainsi au XIIIe siècle, comme le montre un écrit satirique du temps [1]. Les archéologues suivirent d'abord l'opinion populaire. Les Bénédictins, comme Montfaucon, puis Alexandre Lenoir, le créateur du Musée des Monuments français sous la Révolution, virent même des effigies de rois de France dans toutes les statues royales qui se dressaient aux porches des églises : à

[1] *Des XXIII manières de vilains*, édition Jubinal : « Li vilains babouins est cil ki va devant Nostre Dame à Paris et regarde les rois et dit : Ves la Pepin, ves la Charlemainne, et on li coupe sa borse par derrière. » (Bibliothèque Nationale, ms. franç. 1553, f° 514, daté de 1284.)

Saint-Germain-des-Près, à Chartres, au Mans, etc. Puis, vers 1840, Didron découvrit que ces grandes statues des porches figuraient en réalité les rois de Juda, ancêtres de Jésus et de Marie. Par une réaction naturelle, Didron en vint à nier qu'aucun personnage historique eût jamais été représenté dans une église. Il faisait toutefois une exception pour Reims, mais les galeries de Paris et d'Amiens montraient, selon lui, les rois de Juda qui, dans une société éprise d'orgueil nobiliaire, illustraient en quelque sorte la généalogie terrestre de Jésus.

Dans son livre sur la sculpture française du XIIIe siècle, M. Mâle est allé encore plus loin et, poussant à l'extrême rigueur le principe, juste en soi, qu'aucune place n'était faite dans l'iconographie religieuse aux personnages profanes, il a conclu que les galeries des rois ne pouvaient représenter, même à Reims, que des figures bibliques [1]. Ces galeries ne se trouvent, remarque-t-il, qu'aux églises placées sous l'invocation de Notre-Dame. Les 28 rois de Paris correspondent aux 28 ancêtres de Jésus cités par saint Mathieu depuis Jessé jusqu'à Joseph [2]. Il en est ainsi des 22 rois d'Amiens, la place ayant manqué pour compléter la série. Quant aux 56 rois de Reims, ils se rattachent à la généalogie de saint Luc [3] qui énumère 56 noms depuis Abraham jusqu'à Jésus.

Il y a dans ces inductions une part d'arbitraire sur laquelle M. G. Durand a déjà attiré l'attention dans son livre sur la cathédrale d'Amiens [4].

La généalogie de saint Matthieu invoquée par M. Mâle ne commence pas à Jessé, mais à Abraham ; elle cite non

[1] E. Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 442 et suiv.

[2] Matth., I, 1-17.

[3] Luc, III, 23.

[4] G. Durand, *Monographie de la cathédrale d'Amiens*, 1901, p. 424-425.

pas 28, mais 40 ancêtres de Jésus et, parmi ces personnages, beaucoup n'ont jamais été rois. De même, la généalogie de saint Luc commence non à Abraham, mais à Adam et cite 76 noms d'Adam à Jésus. Si l'on part d'Abraham lorsqu'on invoque le texte de saint Luc, pourquoi adopter un point de départ différent pour la généalogie de saint Matthieu? De plus, on trouve bien 56 noms d'Abraham à Jésus, mais alors on est obligé de compter Jésus parmi ses propres ancêtres, et, de plus, tous n'ont pas été rois.

Ce système aboutit donc à des contradictions insolubles et confond la généalogie de Marie, représentée par l'arbre de Jessé, et celle de Joseph que rapportent les Évangélistes. A Amiens, comme l'a fait remarquer M. Durand, les rois de Juda sont déjà représentés dans les voussures du portail du Jugement Dernier et dans celles du portail de Marie. A Reims, on ne comprend pas très bien pourquoi on les aurait fait assister au baptême de Clovis et il est plus naturel de voir dans ces statues les successeurs du premier roi des Francs. Le caractère de sainteté que leur avait conféré le sacre justifiait la reproduction de leurs effigies à cet endroit : ils n'étaient plus, après l'onction, des personnages profanes; il était donc logique de compléter par les statues des rois de France la glorification de la monarchie chrétienne qui a inspiré toute cette ornementation.

Nous avons d'ailleurs la preuve que les effigies des rois de France étaient admises, au XIII[e] siècle, non seulement à l'extérieur, mais même à l'intérieur des églises. Les dix-huit verrières des hautes fenêtres de la cathédrale de Reims nous montrent, en effet, les portraits des rois de France et des archevêques de Reims. Chaque baie géminée comprend quatre personnages : en haut deux rois, en bas deux évêques. Chacun d'eux est assis sur la chaise curule, analogue au célèbre fauteuil de Dagobert, suivant le type

usité pour les sceaux de majesté. Le premier roi de la fenêtre de droite porte le glaive au lieu du sceptre : on a voulu y voir Clovis, le conquérant de la Gaule. Au-dessus d'un roi on lit son nom : KAROLVS ; bien qu'on ne puisse l'identifier, on ne peut douter qu'il ne s'agisse d'un roi de France. Mais, surtout, plusieurs noms des anciens archevêques de Reims étaient encore très lisibles avant le bombardement. A la première fenêtre on voyait Donatianus et Viventius qui ont vécu au IVe siècle. Sous le Crucifix du vitrail de l'abside, l'archevêque Henri de Braine (1227-1240) s'était fait représenter au milieu des évêques suffragants de la province de Reims, et son nom, ANRICVS, ne peut laisser aucune incertitude.

Les rois de France étaient donc honorés à la fois à l'intérieur, sur les vitraux, où les archevêques de Reims leur étaient associés, et à l'extérieur, où ils formaient une galerie triomphale autour du Baptême de Clovis, regardé comme le fondateur de la monarchie française.

Il se trouve d'ailleurs que ce chiffre de 56 statues correspond à peu près à la liste des rois de France, telle qu'on pouvait la dresser au commencement du XIVe siècle. De Clovis à Louis X on compte justement 56 rois [1]. Mais ce compte, qui est le nôtre, n'était pas celui des hommes du Moyen âge. Pour eux, l'histoire des Francs commençait après la prise de Troie, et les catalogues dynastiques insérés dans certaines chroniques font figurer parmi les rois de France des personnages fabuleux, comme Anténor, comme Francion, fils d'Hector, comme Marcomir et son fils Pharamond. D'autre part, dans ces catalogues, dont quelques-uns fabriqués par des moines de Saint-Denis avaient une valeur presque officielle, le nombre des Mérovingiens est extrê-

[1] Voy. de Mas-Latrie, *Trésor de chronologie*, p. 1519-1523. Mérovingiens : 29 ; Carolingiens : 15 ; Capétiens : 12.

mement réduit. Reportant dans le passé le régime du droit d'aînesse adopté par la dynastie capétienne, les auteurs de ces catalogues ne tiennent aucun compte des partages territoriaux et écartent tous les princes qui n'ont pas régné sur l'ensemble du royaume des Francs. Ils sont loin, d'ailleurs, de s'accorder entre eux, mais on peut ramener à deux systèmes leur manière de compter. Les catalogues qu'on trouve dans la *Chronique* de Bernard Gui [1] et dans une chronique anonyme du XIVe siècle [2] considèrent Philippe de Valois comme le 38e roi de France [3]. D'après ce système, saint Louis viendrait seulement au 32e rang et Louis VII au 29e [4]. Or, à la façade de Notre-Dame de Paris, commencée sous Louis VII, la galerie des rois comprend 28 statues et Louis VII lui-même est figuré au tympan du portail Sainte-Anne. Cette concordance ne peut-être l'effet d'un simple hasard, car il est probable que la méthode adoptée par les deux chroniqueurs pour compter les rois est bien antérieure au XIVe siècle.

Les décorateurs de Reims, au contraire, ont dû s'inspirer d'un autre système, analogue à celui de Vincent de Beauvais dans le catalogue qu'il donne au début de son *Miroir historique*. Pour lui saint Louis est le 46e roi qui ait régné en France depuis Priam, descendant d'Hector [5]. Une

[1] Bernard Gui, *Chronique des rois de France*. Voy. L. Delisle, *Notices et extraits des Manuscrits*, t. XXVI, p. 249.

[2] Couderc, *Le Manuel d'histoire de Philippe de Valois* (Mélanges Monod, p. 427.

[3] Bernard Gui : « Usque hodie quo hec scripsi Philippo hujus, nominis VII regnante, triginta octo reges tantummodo computantur... usque ad annum Domini M CCC XXXI. » (*Not. et Ext. des Manuscrits*, XXVII, 249). — Chronique anonyme (dans Couderc, *op. cit.*, p. 427) : « Le 38e roy... fu Philippe li VIIe de ce non... liquiels Philippe regne au jour d'hui et regnera tant qu'il plaira à Dieu. » Les deux chroniqueurs, suivant la tradition en vigueur à Saint Denis, comptent Philippe de Valois comme VIIe du nom, parce qu'ils appellent Philippe II le fils aîné de Louis VI, associé à la couronne en 1129 et mort avant son père en 1131.

[4] Bernard Gui, *Recueil des Historiens de France*, XII, 230.

[5] Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, XVI, 3, édit. de 1624, t. IV, p. 619 : « Quadragesimus sextus Ludovicus (IX)... qui adhuc regnat. »

Généalogie des rois de France qui date aussi du XIIIe siècle compte également 46 rois d'Antenor jusqu'à saint Louis[1]. D'après ce système, si saint Louis occupe le 46e rang, Philippe de Valois devient le 52e roi qui ait régné en France, et nous nous rapprochons sensiblement du chiffre des rois figurés dans la galerie de Reims. Il ne faut pas chercher d'ailleurs en ces matières une exactitude mathématique : la *Généalogie* compte six princes troyens qui ont régné avant Pharamond ; Vincent de Beauvais, au contraire, n'en énumère que deux, et cependant les deux auteurs arrivent à faire de saint Louis le 46e roi de France. Si nous ne pouvons déterminer exactement de quel catalogue les décorateurs de Reims se sont servis, on peut conclure, cependant, que leur « canon dynastique » est très voisin de ceux de Vincent de Beauvais et de la *Généalogie*. Ce sont donc bien les souverains dont la succession constitue la monarchie française qui ont été glorifiés ainsi au faîte de la cathédrale de Reims[2].

Des tentatives ont été faites par les archéologues pour identifier quelques-unes de ces statues. L'abbé Cerf a cru reconnaître Pépin le Bref dans la niche d'un contrefort du transept sud (du côté ouest). La statue est plus petite que les autres et, pour racheter la hauteur, le sculpteur l'a placée debout sur un lion. Un autre personnage du même transept serait Charlemagne, à cause de sa couronne fermée. Les autres identifications, celles de Louis VI et de Louis VII, sont beaucoup plus incertaines. Quelques-unes de ces statues s'écartent cependant du type abstrait habituel et semblent de véritables portraits. Telle est celle du

[1] *Genealogia regum Francorum* (*Monumenta Germaniæ. — Scriptores*, IX, 405).

[2] Il va sans dire que, bien que la plupart de ces statues datent de la fin du XIVe ou même du XVe siècle, leur nombre et leur ordonnance avaient dû être fixés bien auparavant par les maîtres d'œuvre.

transept sud, dans laquelle on a vu saint Louis ; telle est celle du transept nord, dont la physionomie imberbe et fine, encadrée d'une épaisse chevelure, fait songer à l'un des derniers Capétiens directs et présente quelques rapports avec les effigies prêtées à Louis X sur les sceaux de majesté (Pl. 27).

C'est ainsi que les parties hautes de la cathédrale constituent comme un poème en l'honneur de la royauté. Un double enseignement ressort donc du programme de décoration adopté par les maîtres de la deuxième moitié du XIII[e] siècle. La cathédrale de Reims est d'abord la maison du peuple chrétien où se renouvelle chaque jour le sacrifice du Christ, mort pour le salut des hommes, mais qui reviendra les juger dans sa gloire. Elle est aussi l'édifice national où le Christ, qui aime les Francs, comme le dit un prologue de la Loi Salique, confère à leurs rois par l'acte mystique du sacre le caractère religieux qui rend leur pouvoir légitime.

Une véritable harmonie unit donc dans cette admirable façade le programme décoratif aux conceptions architecturales. Toutes ses lignes expriment l'élan, l'ascension vers l'infini : elle est une façade de fête et d'apothéose. Les gâbles de ses magnifiques portails, tendus comme un décor permanent, exaltent la grandeur de la religion chrétienne. La somptueuse galerie qui se déroule comme un couronnement merveilleux autour de ses clochers chante la gloire de la nation qui a été choisie par le Christ pour accomplir de grandes choses dans le monde.

Toute l'histoire de France revit ainsi en cette façade et, bien que depuis l'époque déjà lointaine où elle fut érigée, des révolutions aient modifié l'ordre politique en même temps que le point de vue de nos consciences, elle nous parle un langage que nous pouvons encore comprendre.

Elle nous enseigne que la France n'est pas une nation quelconque et qu'à côté de l'amour dont tout homme bien né est redevable à son pays, les Français doivent à leur patrie quelque chose de plus. Dans la naïve légende de la Sainte Ampoule les contemporains de saint Louis et de Jeanne Darc voyaient une preuve de la mission divine qu'a reçue la France de défendre dans le monde toutes les idées généreuses. Toute notre histoire est là pour attester qu'à aucun moment notre pays n'a renié ce qu'il considère comme un héritage sacré. Entre la France des croisades qui cheminait à travers l'Europe pour aller délivrer le tombeau du Christ, et la France de saint Louis apôtre de la justice, et la France des volontaires de 92, et la France des glorieux soldats de 1914, une admirable solidarité règne à travers l'histoire : par delà les siècles la France reste semblable à elle-même.

Nous sommes une très vieille nation et nous avions fait déjà la conquête morale du monde à une époque où ceux qui cherchent aujourd'hui à imposer aux hommes par la force leur culture de parvenus, se débattaient encore dans l'anarchie et la violence. Et pourtant nous avons une jeunesse éternelle, parce que nous sommes toujours restés fidèles à notre idéal de justice. Au moment où la France de saint Louis rayonnait déjà sur l'Europe par la puissance de sa pensée, par la beauté de sa langue, par le charme de sa littérature et de son art, il semble que nos vieux imagiers aient eu l'intuition de la place éminente que leur pays tenait parmi les peuples. En érigeant la galerie triomphale qui couronne la cathédrale du sacre, ils voulurent exalter la grandeur de la nation dont la dynastie était l'image.

Cette façade sublime, véritable chant de triomphe, les obus des barbares l'ont déchiquetée comme à plaisir et rendue méconnaissable. Pourtant, en dépit de ses glorieuses blessures, nous pouvons la contempler avec con-

fiance. Elle nous enseigne que les Français d'autrefois et ceux d'aujourd'hui sont les enfants d'un même pays et poursuivent sous des noms différents le même idéal. Elle nous montre qu'un peuple dont l'histoire est faite d'une lutte pour le triomphe de toutes les nobles causes, d'un combat continuel pour la diminution de la misère en ce monde, pour la défense du droit et de la liberté, est nécessaire au développement du genre humain. Elle glorifie l'avenir promis à notre race ; elle proclame que la France est immortelle.

CHAPITRE VII

LA SCULPTURE. — L'ATELIER DU TRANSEPT NORD ET SA PLACE DANS L'ÉVOLUTION DE LA SCULPTURE FRANÇAISE

1. *Les origines de la sculpture monumentale en France.* — 2. *Les principaux ateliers de sculpture à la fin du XIIe et dans la première moitié du XIIIe siècle.* — 3. *L'atelier du transept nord de Reims.*

Le décor de la cathédrale de Reims n'est pas seulement remarquable par l'originalité de son inspiration ; mais, en outre, son exécution marque une date dans l'histoire de notre école de sculpture française.

La sculpture est, en effet, à Reims l'élément décoratif par excellence : elle revêt l'édifice comme d'une parure, accuse les lignes de son architecture, qu'elle fait valoir sans les masquer, étale ses richesses surtout dans les parties les plus visibles, mais ne manque pas non plus dans les parties hautes, où elle obéit admirablement aux lois de la perspective.

Mais, dans ce splendide ensemble que forment ses 2 300 statues ou figures en relief, on a remarqué des divergences de style et de conception qui révèlent non seulement des maîtres de tempéraments divers, mais aussi des époques différentes. A côté d'œuvres encore empreintes d'archaïsme, un grand nombre de statues représentent ce que notre art du Moyen âge a produit de plus beau. Pour

apprécier pleinement le progrès dont elles sont la manifestation, il est nécessaire de montrer brièvement où en était l'école de sculpture française au moment où s'ouvrirent les premiers chantiers de la cathédrale.

I

La sculpture monumentale avait disparu avec la civilisation antique pour faire place à des techniques décoratives importées d'Orient. Des procédés impressionnistes, destinés à produire des effets de relief par de simples jeux de lumière, remplacèrent désormais le modelage. L'art byzantin et l'art arabe sont restés fidèles jusqu'au bout à ces méthodes décoratives, sculpture à jour, sculpture-broderie, sculpture champlevée, qui sont la négation du sens plastique. En Occident, même après les invasions barbares, on imita avec plus ou moins de maladresse ces procédés, puis, brusquement, la sculpture monumentale, dont le secret semblait perdu, ressuscita et produisit, dès le XIIe siècle, des écoles remarquables.

Les origines de cet événement, un des plus considérables de l'histoire de l'art européen, sont obscures. Il semble bien cependant, comme on peut l'inférer des textes très précis du *Livre des Miracles de sainte Foy*[1], que ce soit au culte des reliques que l'on doive les premiers essais de statues sculptées sous les trois dimensions. Des œuvres de style très barbare, comme la statue célèbre de

[1] *Liber Miraculorum Sanctae Fidis*, édit. A. Bouillet. Voy. L. Bréhier, *Les Origines de la sculpture romane* (*Revue des Deux Mondes*, 15 août 1912).

sainte Foy à Conques, qui date du xᵉ siècle, ou les Vierges romanes exécutées en Auvergne et en Languedoc, représentent ces premières tentatives. C'est aussi dans le midi de la France, à Moissac et à Toulouse en particulier, qu'on trouve au xiᵉ siècle les plus anciennes statues funéraires et les plus anciens tympans couverts de bas-reliefs.

Ce mouvement de renaissance du modelage se propagea dans tout l'Occident et produisit dès la première moitié du xiiᵉ siècle des écoles provinciales de sculpture parallèles aux écoles d'architecture. Mais l'évolution fut laborieuse, et ce n'est pas du premier coup que la sculpture parvint de nouveau à exprimer la vie. L'art occidental, barbare à ses débuts, dut franchir toutes les étapes qu'avait traversées autrefois l'art grec. Avant de pouvoir arriver à la copie fidèle de la nature, les sculpteurs occidentaux retrouvèrent d'instinct toutes les conventions enfantines familières aux Primitifs. On peut distinguer trois stades dans cette évolution.

Au premier degré, le sculpteur ne voit encore la réalité qu'à travers les représentations picturales qu'il s'efforce de reproduire en relief. Il traduit en quelque sorte en sculpture des dessins linéaires dont le modèle lui est fourni par des miniatures, des peintures ou des étoffes. Du corps humain il ignore tout, et les proportions, et la distribution des lumières ou des ombres qui font ressortir les muscles, et le jeu des draperies. Son modelé est celui des peintres et les plis des draperies ne sont pour lui qu'une convention.

Puis, les modèles ne sont plus copiés exactement, mais modifiés d'après des observations personnelles. Les sculpteurs aiment à reproduire des détails empruntés au costume de leur temps et, sur les chapiteaux, ils abandonnent la feuille d'acanthe pour lui substituer la flore de leur pays. Ils ajoutent de leur crû aux modèles qu'ils

emploient, et ces innovations, si elles ne sont pas toujours heureuses, témoignent du moins d'un désir réel d'émancipation. D'ailleurs, les compositions sont toujours stylisées et le modelé n'a pas cessé d'être pictural. Les personnages, plantés droit sur leurs jambes ou assis dans une attitude rigide, n'échappent pas à la loi de la frontalité qui domine l'art de toutes les écoles primitives[1].

Enfin, dans une dernière évolution, le sculpteur arrive à voir les corps réels dans l'espace et cherche à les reproduire avec leur modelé naturel. Les draperies ne sont plus pour lui un décor conventionnel, mais servent par leur jeu à exprimer des émotions et des sentiments. L'art de la grande statuaire est retrouvé et les conventions enfantines disparaissent.

Les sculpteurs de l'époque romane n'ont guère dépassé le second de ces stades. Cependant, vers le milieu du XIIe siècle, la sculpture monumentale prit soudain dans le nord de la France un développement qui devait être fécond. Le point de départ de ce mouvement paraît avoir été l'abbaye de Saint-Denis où, à l'appel de Suger, accoururent des maîtres venus de toutes les provinces françaises, d'Aquitaine, de Bourgogne, de Lorraine même. Il y avait eu jusque-là des écoles provinciales de sculpture : avec les portails de Saint-Denis et le portail latéral de Saint-Julien du Mans (1137-1144), apparaît la sculpture française qui servira de parure à l'architecture gothique.

Tandis qu'au même moment les artistes provençaux copient des entablements gallo-romains aux façades de Saint-Gilles et de Saint-Trophine d'Arles, les sculpteurs du nord de la France créent le type du portail gothique, avec

[1] Dans les œuvres d'art d'époques primitives, le plan médian est strictement vertical ; une ligne tirée perpendiculairement au travers du corps le divise en deux parties égales. L'art égyptien ne s'est jamais affranchi de la frontalité.

ses grandes statues-colonnes aux ébrasements, avec ses profondes voussures garnies de statuettes, avec son tympan couvert de bas-reliefs. Les portails de Saint-Denis ont été mutilés ou restaurés, mais cette école est brillamment représentée par le portail Royal de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres, exécuté entre 1150 et 1170 (Pl. 29).

Sans doute, cette école chartraine est encore mal dégagée des conventions. Ses grandes figures, toujours soumises à la frontalité, se dressent, rigides comme des colonnes, dont elles font l'office. Ses bas-reliefs aux draperies stylisées atteignent à la précision un peu sèche d'un travail d'orfèvrerie. Mais, à côté de ces traits d'archaïsme, il s'y manifeste des nouveautés importantes. C'est d'abord un canon différent du corps humain : la statue allongée démesurément remplace le type courtaud et trapu de l'art primitif. On constate aussi une observation plus fidèle de la réalité. Ces rois et ces reines de Juda sont habillés suivant la mode française de 1150, qui avait un goût spécial pour les étoffes tuyautées et calamistrées. Mais, surtout, les physionomies n'ont plus l'air abstrait et conventionnel des œuvres antérieures : un effort réel est fait pour donner à chaque personnage les traits qui conviennent à son sexe, à son âge, à l'idée qu'il représente. La belle figure du Christ du Second Avènement, sculptée au tympan principal, est même remarquable par la puissance du sentiment religieux dont elle témoigne.

Avec le portail Royal de Chartres la sculpture s'approche donc de plus en plus de la reproduction fidèle de la nature. Dès lors les sources d'inspiration dont elle dispose sont inépuisables. Ses progrès devaient être désormais d'une rapidité prodigieuse et, moins de cinquante ans après la construction du portail Royal, elle apparaît comme éman-

cipée. C'est au génie français qu'est dû ce « miracle gothique », comparable à ce qu'on a appelé le « miracle grec ».

II

Malheureusement, les mutilations de toute sorte dont nos églises ont été victimes, et aussi l'absence de documents qui permettent de fixer une chronologie certaine, rendent malaisée la tâche de suivre le développement de notre sculpture monumentale. Voici, cependant, comment on peut se représenter ses principales étapes jusqu'à l'éclosion des chefs-d'œuvre de la grande façade de Reims.

La première œuvre qui se présente à nous est le tympan du portail Sainte-Anne à la façade de Notre-Dame de Paris, exécuté un peu après 1180, et encastré sous saint Louis dans la façade actuelle. Le groupe de la Vierge et de l'Enfant est toujours conforme au type théologique des Vierges de majesté. Aucune expression maternelle n'anime le visage hiératique de Marie, qui présente avec une gravité presque sacerdotale le Sauveur à l'adoration des hommes. En revanche, une certaine liberté se manifeste déjà dans l'attitude des deux anges qui tiennent l'encensoir. A droite est le roi Louis VII agenouillé; à gauche on aperçoit l'évêque Maurice de Sully et, derrière lui, pour enregistrer l'acte de fondation, est placé un scribe dont la tête, d'un modelé savoureux, a pu être comparée à certains marbres du fronton d'Égine.

De la même époque environ date la Vierge conservée au

portail du transept nord de Reims et qui provient de la cathédrale romane. Comparée à la Vierge du portail Sainte-Anne, elle marque un progrès dans la voie du naturalisme. Les plis de ses draperies n'ont plus une régularité monotone, mais se creusent avec plus de vraisemblance. L'Enfant Jésus n'a plus la taille disproportionnée d'un homme, et Marie, au lieu de le présenter sur ses genoux dans une pose hiératique, le tient sur son bras droit et incline légèrement la tête vers lui. Un accent nouveau anime véritablement la sculpture (Pl. 30). On peut rapprocher de cette œuvre les figurines pittoresques placées en cul-de-lampe à l'entrée du chœur de Saint-Remi et exécutées sous l'abbé Pierre de Celles (1162-1181). Leur style vigoureux et naturaliste montre qu'un atelier de sculpture de premier ordre travaillait à Reims dans le dernier quart du XIIe siècle.

Le portail de la Vierge, à la cathédrale de Senlis, qui date de 1190, accuse vraiment la transition entre la sculpture romane et la sculpture gothique (Pl. 31). Tout en offrant encore une certaine gaucherie, il manifeste un progrès dans le naturel des attitudes, dans les proportions du corps humain, dans l'expression morale et le sentiment dramatique. Les grandes statues des ébrasements, qui représentent des patriarches et des prophètes, sont restaurées, mais leurs proportions sont déjà meilleures que celles des longues statues de Chartres. Les voussures, mal conservées, formaient une sorte d'arbre de Jessé. Le linteau et le tympan racontent la Mort et le Couronnement de la Vierge. Les personnages du groupe principal ont encore une expression un peu rigide et la double arcade qui les surmonte est disposée maladroitement. En revanche, le bas-relief du linteau est admirable par l'émotion contenue qu'il exprime. Les anges viennent chercher le corps de Marie et s'empressent autour d'elle avec amour. Ils manifestent avec vivacité

les sentiments de joie et de respect qui les animent. Tous se penchent sur le corps sacré, que l'un d'eux soulève avec des précautions infinies : un autre, arrivé trop tard, saisit l'aile d'un de ses compagnons et se penche comme pour mieux voir.

A l'atelier de Senlis succèdent, dans les premières années du XIIIe siècle, ceux de Sens et de Laon. Avec la statue de saint Étienne placée au trumeau du portail central de Sens, les sculpteurs arrivent à obtenir la justesse de l'expression morale. Le corps, au puissant relief, a un caractère de souplesse harmonieuse. Les plis de la dalmatique du diacre, ornée d'une large bande de broderies, ont pris plus d'ampleur et ne tombent plus rigides, mais s'infléchissent gracieusement. La largeur du style ne nuit pas à la richesse des détails : le jeune diacre porte un Livre des Évangiles recouvert d'une de ces belles reliures d'orfèvrerie dont nos musées conservent encore des exemplaires.

Les grandes statues de la façade de Laon ont été refaites. Les bas-reliefs dénotent encore beaucoup de gaucherie et d'incertitude. Les proportions des personnages sont mauvaises et les sculpteurs restent fidèles à des conventions surannées : c'est ainsi que la Vierge de l'Adoration des Mages est plus grande que les personnages qui l'entourent, et les trois rois se pressent maladroitement dans un espace trop restreint.

Bien au contraire, l'atelier qui travaille, vers 1220, à la grande façade de Notre-Dame de Paris engage la sculpture dans des voies nouvelles, et l'on a peine à croire qu'un si petit nombre d'années le sépare de la sculpture de Laon. A gauche, le portail consacré à la Vierge est aussi remarquable par la simplicité, pleine de grandeur, de sa composition que par la fermeté de son style. Au registre inférieur, les Prophètes et les rois de Juda, dans une attitude majes-

tueuse, déroulent une longue banderole. Puis, au milieu des Apôtres en proie à la douleur, le Christ vient chercher le corps de sa mère que deux anges tirent du tombeau. Enfin, entre deux autres anges porteurs de cierges, agenouillés, le Christ-roi bénit sa mère avec une majesté souveraine, tandis qu'un ange ajoute une escarboucle à sa couronne.

Ici tout est juste : les proportions des personnages, la discrétion du geste, la sérénité tout antique des visages, l'ampleur et la pureté des draperies, qui sont redevenues pour le sculpteur un admirable moyen d'expression. Un sentiment de gravité se dégage de la composition : pour la première fois peut-être, l'art est capable d'exprimer la profondeur du sentiment religieux. Les bustes des anges et des rois de Juda qui remplissent les voussures sont une originalité de l'atelier parisien. Aux chambranles du portail et sur les parois du trumeau, les figures des mois et les signes de zodiaque sont sculptés avec une ampleur inusitée. La flore se mêle à la décoration, non plus la feuille d'acanthe conventionnelle, mais les plantes et les arbres des campagnes françaises.

Un accent de fraîcheur et de jeunesse anime ces sculptures, auxquelles l'ornementation du portail voisin du Jugement Dernier n'est pas inférieure. La figure colossale du Christ, en particulier, est traitée avec une ampleur qui n'a jamais été dépassée. La sculpture gothique a produit là un de ses chefs-d'œuvre. C'est à l'antique que font songer ces draperies, aux plis profondément creusés, et jetées sur les genoux pour laisser voir la poitrine au modelé vigoureux, ainsi que cette figure d'un calme impassible et majestueux.

Nous arrivons ainsi à une époque décisive dans l'histoire de la sculpture française. Au même moment s'ouvrirent presque simultanément les ateliers qui ornèrent, entre 1221 et 1230, les portails du transept de Chartres, ceux de la



Photo Neurdein.

STATUES DU PORTAIL ROYAL DE CHARTRES



Photo Martin-Sabon.

VIERGE PROVENANT DE LA CATHÉDRALE ROMANE DE REIMS
(Croisillon septentrional de la cathédrale de Reims.)

Photo Neurdein.

PORTAIL DE LA VIERGE A LA CATHÉDRALE
DE SENLIS

façade d'Amiens (après 1225), enfin le premier atelier de Reims. Mais désormais les sculpteurs sont assez maîtres de leur art pour exprimer dans leurs œuvres quelque chose de leur personnalité. Chacun de ces ateliers se distingue donc, malgré les rapports communs qui les unissent, par des qualités différentes.

La sculpture du transept de Chartres est remarquable par la hauteur de son inspiration religieuse. Nous savons déjà que le programme qu'elle devait illustrer consistait en une application morale des dogmes du christianisme. Les deux façades de Chartres forment donc comme un exposé complet de la morale chrétienne. Au transept nord, le trumeau du portail central, consacré à la Vierge, est occupé par une statue de sainte Anne portant Marie enfant dans ses bras. Son attitude est celle des Madones, mais par son style elle n'a pas la liberté d'allures que manifeste déjà le saint Étienne de Sens. La tête est d'un ovale trop régulier ; les longs plis des draperies sont d'un parallélisme un peu monotone. Les bras sont mal dégagés du corps; mais une expression grave et religieuse ressort de la physionomie.

Les grandes statues voisines ont le même caractère d'archaïsme. Ces patriarches et ces prophètes, préfigurations du Christ dans l'Ancien Testament, ont une solennité et une majesté conformes à l'idée qu'ils représentent, mais une certaine sécheresse et une contrainte visible caractérisent leurs draperies et leurs attitudes. Dans l'œuvre sculptée de Chartres ce portail est le premier en date.

Au contraire, aux portails latéraux du croisillon nord et à la façade méridionale un art plus libre se révèle. Les têtes sont plus rondes et mieux proportionnées, les mouvements plus aisés, les physionomies plus expressives. Les plis des draperies sont toujours strictement parallèles, mais ils sont déjà moins secs. Les bras sont toujours ramenés vers le

corps, mais les attitudes sont moins contraintes. La variété des costumes donne à l'ensemble une note pittoresque : avec les draperies antiques des Apôtres et des Prophètes alternent les vêtements sacerdotaux chargés d'orfèvrerie et de broderies, ou les modes plus simples des contemporains de Philippe-Auguste, ou encore l'armure chevaleresque des saints militaires, vivante incarnation des héros chrétiens des croisades (Pl. 31).

Au portail central du croisillon sud, la statue du Christ apparaît au trumeau au milieu des Apôtres. Une expression de douceur et de mansuétude est empreinte sur sa physionomie, et son bras se lève pour bénir les hommes. Au contraire, les Apôtres semblent figés dans une attitude hiératique et leurs visages ne se distinguent pas encore par des traits individuels.

Sous chacune des grandes statues, un socle animé résume d'une manière symbolique l'idée qu'elle représente. Un bélier se trouve sous les pieds d'Abraham, un nègre est à ceux de la reine de Saba. Quelques-unes de ces figurines sont remarquables par leur verve et elles contribuent, ainsi que les innombrables statuettes des voussures, à augmenter le caractère pittoresque de l'ensemble. La sculpture chartraine nous montre donc dans l'art religieux les tendances à l'idéalisme dont la grande façade d'Amiens représente le triomphe.

Mais ici, bien que les ateliers de Chartres et d'Amiens soient contemporains, la sculpture a franchi une nouvelle étape. Le corps humain n'y a plus cet aspect un peu schématique et stylisé que l'on devait au maintien des traditions romanes ; ses proportions sont plus exactes et la vie commence à l'animer ; pour la première fois, les draperies sont vraies et logiques.

La disposition d'ensemble est admirable par son ampleur

majestueuse et par l'habile disposition de ses masses. Au-dessus des soubassements, garnis d'une véritable broderie de quatre-feuilles dans lesquels sont encloses des représentations symboliques du calendrier et des allégories morales, s'élèvent les grandes statues qui garnissent les ébrasements ou les contreforts et annoncent, pour ainsi dire, l'idée dont les tympans et les voussures réalisent le développement.

Les bas-reliefs des soubassements sont justement célèbres. Quelques-uns sont de purs chefs-d'œuvre de grâce et de simplicité. Parmi le peuple des statues, on s'arrête de préférence, à celles qui occupent les trois trumeaux (Pl. 32). La statue du Christ, au trumeau central, appelée « le Beau Dieu d'Amiens », semble résumer en elle l'idéal de beauté qui fut celui du XIII[e] siècle. Ici toutes les conventions sont abolies, et le large nimbe lui-même, qui alourdit encore les statues chartraines, a disparu. Tout est correct et savamment pondéré dans ce visage plein, aux cheveux et à la barbe librement exécutés, aux traits réguliers, à l'expression dominatrice que vient compléter la chute majestueuse des plis. Parmi les innombrables tentatives faites par les artistes de tous les siècles pour exprimer la figure du Christ souverain et maître du monde, le Beau Dieu d'Amiens a atteint, au début du XIII[e] siècle, une hauteur qui n'a jamais été dépassée.

La statue de saint Firmin, au portail sud, est presque aussi belle par son caractère personnel et expressif. Le bord de son aube, plus long que les draperies du Christ, vient s'appuyer sur le sol en déterminant de beaux plis profonds, tandis que le geste des bras relevant la chasuble y creuse de larges ondes triangulaires. Ce qui lui donne surtout une beauté inexprimable, c'est le modelé du visage, procédant par des plans très simples, mais puissants. Il s'y révèle un mélange admirable de douceur et d'autorité. Nous avons

devant nous un de ces grands évêques du XIIIe siècle qui aidèrent la dynastie capétienne à créer la France.

Des traces d'inégalité se montrent dans les autres statues. Celles des Apôtres ont une certaine lourdeur dans le dessin général de leur corps un peu trapu, mais leurs têtes révèlent une curieuse recherche de l'expression individuelle. A côté de l'inspiration religieuse, le goût du pittoresque est sensible dans le tympan méridional, qui représente la translation des reliques de saint Firmin au milieu d'une foule animée de clercs et de bourgeois du XIIIe siècle. La saveur du terroir picard revit dans les trouvailles souvent malicieuses des soubassements. En un mot, la façade d'Amiens nous montre que la recherche toujours plus grande de la vérité a donné à la sculpture française de nouveaux moyens d'expression. Au lieu de la note presque unique qui domine encore à Chartres, on y aperçoit de plus en plus la vie réelle dans sa complexité.

III

Les sculptures exécutées à Reims par l'atelier qui s'ouvrit en 1211 sont contemporaines de celles des façades de Chartres et d'Amiens. A défaut de renseignements chronologiques certains, l'analyse iconographique de l'ornementation nous a déjà montré quelles sont les œuvres qu'il faut attribuer à ce premier atelier de Reims. C'est d'abord presque toute la sculpture du transept nord, à laquelle il faut joindre les statues des Patriarches placées au portail sud de la grande façade. Ce sont aussi les anges des contreforts de l'abside,



Photo Neurdein.

SAINT VINCENT, SAINT DENIS, SAINT PIAT, SAINT GEORGES
(Croisillon sud de la cathédrale de Chartres.)



LE « BEAU DIEU » D'AMIENS
(Portail d'Amiens.)



SAINT FIRMIN
(Portail d'Amiens.)



Photos Martin-Sabon.

LA LÉGENDE DU DRAPIER
(Socle de la statue du Christ au croisillon nord de Reims.)

dont le style diffère notablement de celui des anges qui ornent les contreforts des façades latérales. Nous avons là tout un ensemble de sculptures dont les caractères bien tranchés forment un contraste certain avec les œuvres de premier ordre qui ornent la grande façade.

Ce premier atelier de Reims procède à la fois de ceux de Chartres et d'Amiens, sans les copier servilement. Bien qu'il n'ait produit aucun chef-d'œuvre que l'on puisse comparer au Beau Dieu d'Amiens ou au saint Firmin, il n'en tient pas moins une place honorable dans l'histoire de la sculpture française.

De toutes les œuvres de cet atelier, celles qui représentent la tradition la plus attardée paraissent être les statues du portail méridional de la grande façade (Pl. 21). Nous avons déjà vu quels rapports intimes les unissent à celles des Prophètes du transept nord de Chartres. Immobiles et solennelles, les bras collés au corps, ce sont encore des statues-colonnes soumises à la frontalité. L'aspect archaïque est même encore plus accentué qu'à Chartres : les têtes sont plus grosses, les corps plus trapus. Il semble qu'on distingue dans la statue d'Isaïe comme un effort timide pour échapper à la loi de la frontalité : dans un mouvement oratoire, il ramène sur son bras gauche les plis de son manteau, mais son corps reste droit et sans inflexion. Les vieilles conventions jouent encore un grand rôle et les attitudes sont gauches. Moïse semble se cramponner désespérément à la colonne, imitée de l'antique, qui supporte le serpent d'airain. La même copie des modèles antiques apparaît dans les plis trop compliqués des vêtements. C'est là une marque de l'atelier rémois, que nous allons retrouver fréquemment. Le costume de saint Jean est moins conventionnel, mais les plis de sa robe tombent avec une rigidité dénuée de grâce.

Les statues du transept nord semblent marquer un pro-

grès sur cet atelier encore enfoncé dans l'archaïsme. Au portail du Jugement dernier, les effigies des Apôtres dénotent une habileté plus grande, bien qu'elles aient toujours l'immobilité des statues-colonnes. Du moins, comme à Amiens, on trouve un effort pour exprimer leur caractère individuel : la foi, l'amour, le respect, l'espérance forment sur leurs visages une gamme très nuancée. Et, surtout, le dessin antique de leurs draperies est très accusé ; elles offrent ces petits plis mouillés qui s'écrasent sur leur arête de manière à former des ondulations et que l'on voit sur certains dessins de l'album de Villard de Honnecourt. Le sculpteur qui employa ces draperies n'était évidemment pas aussi avancé que le maître du Beau Dieu d'Amiens. La draperie était toujours pour lui un ornement pictural et non un moyen d'expression ; au lieu de chercher à l'interpréter par des observations personnelles, il préféra reproduire un modèle antique. C'est là un fait intéressant, parce qu'il fut peut-être le point de départ d'un mouvement dont le célèbre groupe de la Visitation, à la grande façade, est le chef-d'œuvre incontesté (Pl. 23).

Quant au Christ du trumeau, il est visiblement inspiré de ceux d'Amiens et de Chartres. Ses draperies sont d'un style plus large que celles des Apôtres. Malheureusement, il a été retouché au XVIIIe siècle, et cette malencontreuse restauration a enlevé aux traits de son visage toute fermeté.

Mais une place spéciale doit être faite au délicieux bas-relief du socle sur lequel repose cette statue. D'après la tradition locale, ce socle serait un ex-voto consacré par un marchand drapier, condamné à le faire exécuter à ses frais pour avoir vendu avec de fausses mesures. Des groupes délicatement sculptés montrent le marchand lui-même au milieu de ses clients et de ses clercs qui écrivent les comptes ; devant le comptoir, sur lequel une pièce de drap est à moitié

dépliée, les élégants de l'époque, bourgeois en bliauds, dames en robes longues se sont donné rendez-vous et examinent la marchandise. Plus loin, à côté d'un groupe de bourgeois qui semblent commenter sa conduite avec animation, le marchand coupable est représenté à genoux, faisant amende honorable devant une statue de la Vierge (Pl. 32).

Nous avons là, pris sur le vif, un tableau instantané de la vie rémoise dans les premières années du XIII[e] siècle et, par sa jolie composition, ce bas-relief peut être rapproché de la translation des reliques de saint Firmin à Amiens. C'est la même note pittoresque et un peu narquoise qui montre à quel degré de souplesse était déjà parvenue la sculpture.

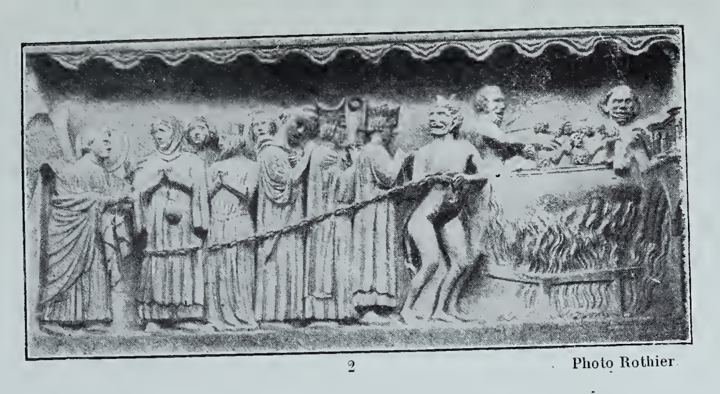
Les statues du portail voisin, consacré aux saints, reproduisent les mêmes corps lourds et trapus, à la tête trop grosse et au visage tendu. Une plus grande liberté d'allure se révèle toutefois dans leur attitude. Les bras ne sont plus collés au corps, les jambes ne sont plus exactement parallèles. Un ange plie le genou droit en faisant porter tout le poids de son corps sur la jambe gauche. De même, sainte Eutropie a la tête légèrement inclinée, le bras détaché du corps, le genou un peu avancé. La statuaire cherche enfin à rendre le mouvement et finit par échapper à la frontalité. Les personnages cessent d'avoir la rigidité des colonnes auxquelles, par un maintien de la tradition, ils restent adossés. Dans la facture des draperies on trouve juxtaposées l'observation des étoffes réelles qui tombent avec des plis larges et parallèles et, d'autre part, la copie plus ou moins habile des plis antiques, plus menus, plus serrés, mais d'une courbe plus gracieuse (Pl. 22).

Les tympans et les voussures sont d'un art plus libre que les statues, et l'analyse iconographique nous en a déjà révélé plusieurs détails pittoresques. Cependant le mouvement et

l'émotion dramatique manquent encore à ces compositions. Dans l'histoire de saint Nicaise et de saint Remi les scènes du caractère le plus poignant sont traitées avec un calme qui déconcerte. Les personnages, rangés en ligne, s'avancent en procession, immobiles et solennels. Passe encore pour le Baptême de Clovis, où ces attitudes majestueuses sont de rigueur, mais on s'étonne de les retrouver dans la scène voisine du Supplice de saint Nicaise, où les chefs vandales se préparent à décapiter le saint agenouillé devant eux avec le même calme que s'ils allaient accomplir un rite (Pl. 21). L'histoire des miracles de saint Remi révèle la même inspiration et l'on admire la tranquillité avec laquelle il chasse les démons, qui se retirent devant lui sans se presser. On sent très bien que ces récits ne sont là que comme des allusions destinées à illustrer une démonstration ; on ne les raconte pas pour eux-mêmes, mais pour la leçon qui s'en dégage. C'est donc moins à l'impuissance du sculpteur qu'au caractère théologique et abstrait de son inspiration qu'il faut attribuer cette absence d'émotion dramatique. Lorsque cette inspiration changera, le style se modifiera aussitôt.

De même, la composition du Jugement dernier révèle encore quelques traces d'incertitude. Au sommet, le Christ colossal, qui apparaît au milieu des groupes agenouillés de la Vierge, de saint Jean et des anges porteurs des instruments de la Passion, écarte les bras pour laisser voir sa poitrine, mais en rejetant ses draperies sur ses genoux. L'attitude est la même que celle du Christ de Notre-Dame de Paris, mais le geste est identique à celui du Christ du portail central de Bourges et provient d'une tradition romane qu'on trouve déjà à Autun et à Beaulieu (Corrèze).

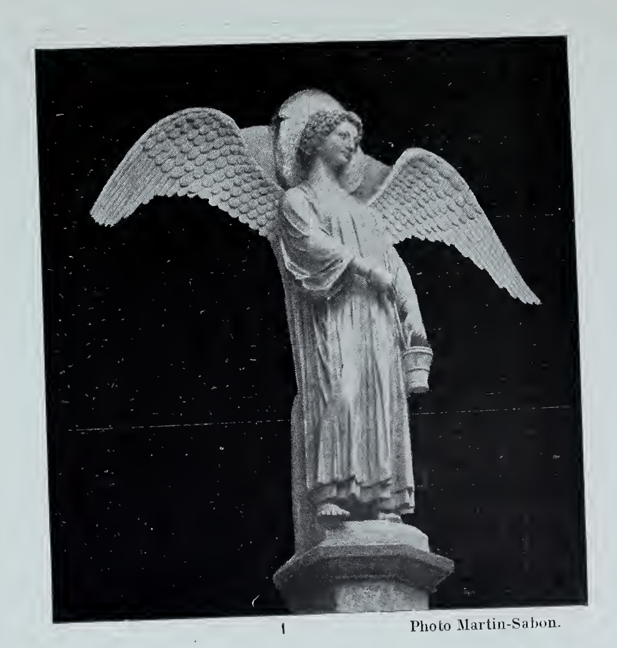
La Résurrection des morts, en deux registres, occupe ici une place exceptionnelle, car elle est généralement rejetée



2 Photo Rothier



3 Photo Rothier



1 Photo Martin-Sabon.

1. STATUE D'ANGE AU CHEVET DE LA CATHÉDRALE DE REIMS

2-3. DÉTAILS DU JUGEMENT DERNIER

Pl. 34.



Photo Neurdein.

L'ANNONCIATION, LA VISITATION

(Ébrasement droit du portail central.)

à l'étage inférieur. Une certaine gaucherie se manifeste dans la gymnastique bizarre à laquelle se livrent les ressuscités pour enjamber les bords de leurs tombeaux. Quelques-uns sortent d'urnes funéraires, allusion curieuse au mode de sépulture des païens : c'est la note érudite de l'atelier rémois et aussi l'affirmation du caractère universel de la résurrection (Pl. 28).

Le dernier registre du tympan offre au contraire de véritables beautés. A gauche est la représentation traditionnelle du Sein d'Abraham. Ce motif très ancien, traduction littérale d'une expression biblique, se trouve déjà dans l'art chrétien du VI[e] siècle. A Reims, la scène a un caractère cérémoniel : les anges s'avancent, remplis d'une gravité toute sacerdotale et, avec un gracieux salut, présentent leur moisson d'élus au saint patriarche (Pl. 33, fig. 3).

A droite, le groupe des damnés révèle d'une manière encore plus caractéristique les tendances de cette sculpture de la première moitié du XIII[e] siècle, qui fuit de propos délibéré tout ce qui pourrait éveiller des idées trop douloureuses. Entourés d'une même chaîne, les damnés cheminent en procession tranquille, les mains jointes et l'air presque résigné. Le roi, l'évêque et le moine, qui forment la tête du cortège, semblent avoir pris leur parti et marchent sans résistance. Seules une bourgeoise et une noble dame se détournent vers l'ange, qui les écarte, et tentent de lui demander grâce, mais leur geste n'a rien de désordonné et cette composition étonnante forme un contraste avec les détails grotesques et les poses frénétiques que l'on trouve dans la sculpture romane lorsqu'elle figure la même scène (Pl. 33, fig. 2).

La première école de Reims, au même degré que celles d'Amiens et de Chartres, nous montre l'art chrétien parvenu à la sérénité de l'idéalisme. Une harmonie intime existe

alors entre le caractère religieux de l'inspiration et la beauté des moyens d'expression. L'art écarte de propos délibéré tout ce qui est individuel, tout ce qui est contingent et passager, pour ne s'attacher qu'à l'idée dont il réalise le symbole. Cette tendance presque classique correspond admirablement à la doctrine réaliste, d'inspiration platonicienne, qui domine à ce moment dans les écoles de théologie ; guidés par les penseurs, les artistes négligent l'accident pour se hausser jusqu'aux vérités éternelles, et leur œuvre est comme le point d'aboutissement de toute la pensée du Moyen âge.

On peut rattacher encore à ce premier atelier de Reims les statuettes de la voussure sous laquelle s'abrite la grande rose septentrionale ; leurs proportions dénotent encore une certaine lourdeur, tandis que la gracieuse statue d'Ève, placée au pied-droit, se rattache certainement aux groupes de la grande façade. De même, c'est à cette période de début qu'appartiennent les anges porteurs des instruments liturgiques, aux contreforts de l'abside (Pl. 13). Un des plus gracieux est celui qui tient le bénitier : l'aube sacerdotale dont il est vêtu retombe en plis rigides et parallèles ; les boucles de sa chevelure et les imbrications des ailes sont encore traitées d'une manière stylisée et irréelle, mais le gracieux sourire qui éclaire sa physionomie juvénile montre déjà les moyens d'expression dont dispose la statuaire (Pl. 33). Dans son ascension vers la beauté elle se rapproche de plus en plus de la nature et de la vie.

Les trois ateliers contemporains de Chartres, d'Amiens et du transept nord de Reims nous permettent de mesurer le chemin prodigieux parcouru par la sculpture française depuis l'époque lointaine où, dans les montagnes d'Auvergne et les plaines d'Aquitaine, des moines obscurs taillaient dans des troncs d'arbres de naïves statues-reliquaires. Si

les débuts furent pénibles, les progrès devinrent, à partir de la fin du XIe siècle, d'une rapidité prodigieuse. En l'espace de deux siècles la sculpture française passa par toutes les étapes et se soumit à toutes les conventions qu'avait connues autrefois l'art grec. Puis, grâce à la franchise et à la loyauté de leur méthode, les sculpteurs s'astreignirent de plus en plus à l'étude de la réalité. La nature devint bientôt leur guide préféré et, au début du XIIIe siècle, émancipés de toutes les conventions enfantines, ils purent tenter d'unir dans leurs créations la complexité de la vie réelle à la grandeur de leur sentiment religieux. Mais l'évolution était loin d'être terminée, et les statues de la grande façade de Reims vont nous montrer l'épanouissement splendide de qualités qui dans les œuvres antérieures n'étaient encore que des promesses.

CHAPITRE VIII

LES MAITRES DE LA GRANDE FAÇADE ET L'APOGÉE DE LA SCULPTURE MONUMENTALE

1. *Caractères de la nouvelle école de sculpture.* — 2. *L'atelier de la Vierge de l'Annonciation.* — 3. *Le « Maître de la Vierge au trumeau ».* — 4. *Le « Maître de la Reine de Saba ».* — 5. *Le « Maître du Saint Joseph ».*

I

Les sculptures du transept nord représentent, nous l'avons vu, le premier programme qui ait été élaboré pour la décoration de la cathédrale de Reims. Mais à cet atelier encore archaïque, dont l'élan était comme retenu par une doctrine théologique d'un caractère rigide, a succédé une école beaucoup plus libre dont les chefs-d'œuvre, aujourd'hui, hélas! affreusement mutilés, correspondaient à la période d'apogée de la sculpture du Moyen âge. Affranchis pour toujours des vieilles conventions, les maîtres de la grande façade de Reims ont eu à leur disposition une technique si parfaite et si précise, qu'ils se sont trouvés capables de lutter avec la nature. Le modèle vivant a remplacé pour eux le carton d'atelier, le dessin conventionnel transmis par la tradition. Après trois siècles de tâtonnements, la

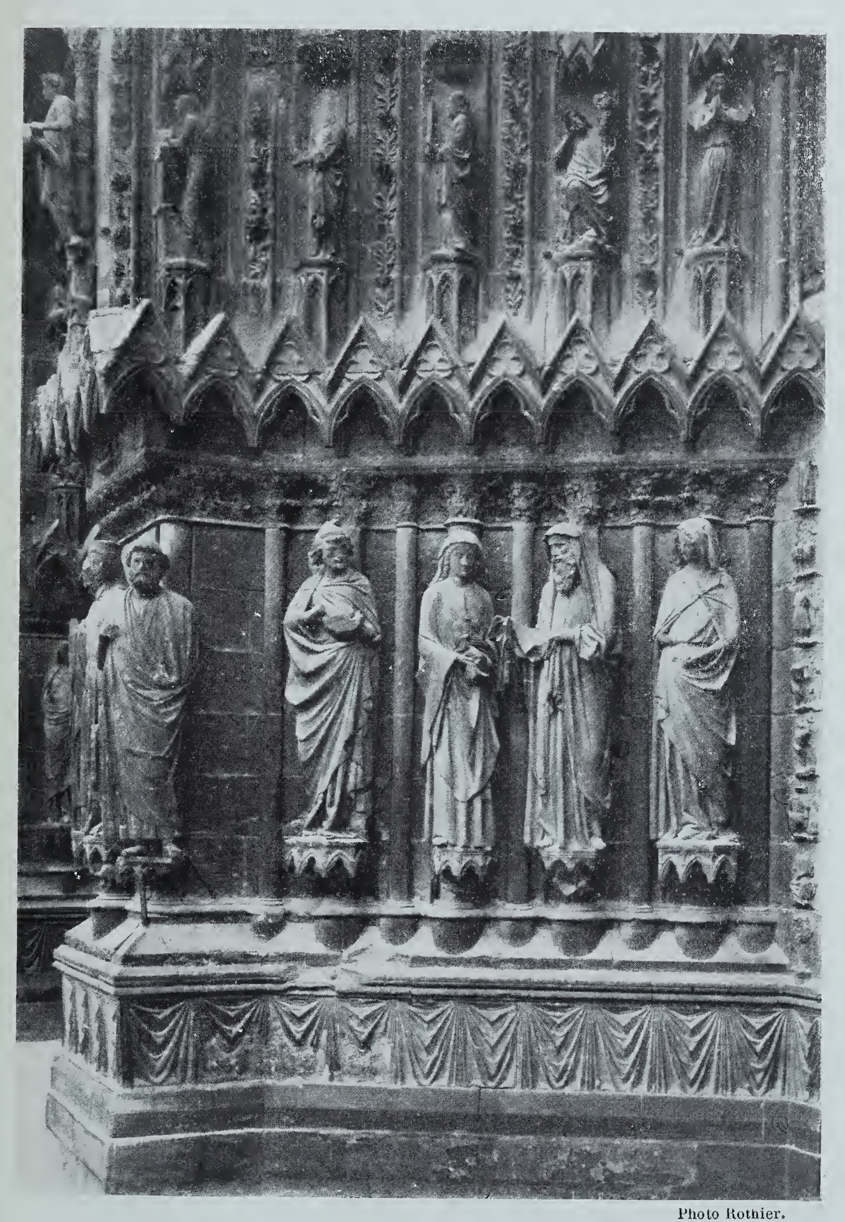


Photo Rothier.

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE

(Ébrasement gauche du portail central.)

Pl. 36.



Photo Martin-Sabon.

STATUE DE LA VIERGE

(Trumeau du portail central de Reims.)



Photo Neurdein.

LA « VIERGE DORÉE »

(Croisillon méridional d'Amiens.)

Photo Martin-Sabon.

STATUE DE LA VIERGE

(Croisillon nord de Paris.)

sculpture occidentale retrouve la maîtrise qu'elle avait perdue depuis la fin de l'antiquité. C'est encore la France qui est le théâtre de cette transformation, et c'est à Reims qu'elle se manifeste d'abord.

Une différence essentielle sépare ces œuvres nouvelles de celles d'autrefois : chacune d'elles, désormais, révèle par son style quelque chose de la personnalité qui l'a conçue. Lorsque les sculpteurs se bornaient à copier des modèles d'atelier, l'uniformité régnait dans leurs œuvres. Leur technique pouvait être plus ou moins habile, mais les tendances de leur esprit n'intervenaient guère dans leur travail : ils n'étaient que des copistes capables de traduire des dessins linéaires en langage plastique. Désormais, au contraire, c'est la nature qui sert de modèle et, dans son interprétation, la personnalité de l'auteur devient un facteur essentiel.

Ce sont ces conditions nouvelles qui expliquent les caractères si tranchés qui distinguent les diverses œuvres de cette seconde école rémoise. Des statues voisines les unes des autres offrent de tels contrastes, qu'on les a souvent jugées d'époques différentes. Il est impossible, par exemple, de rattacher à la même inspiration les deux groupes, pourtant voisins, de l'Annonciation et de la Visitation au portail central (Pl. 34). Ni l'expression, ni la disposition des draperies ne se ressemblent : deux personnalités de tempéraments contraires s'y révèlent.

Et, pourtant, la preuve que toutes les statues du soubassement de la grande façade appartiennent bien à la même époque est fournie par les culs-de-lampe qui leur servent de supports et sont taillés dans le même bloc que la statue elle-même. De petits sujets symboliques s'y montrent sous des arcatures : tous révèlent le même style, ont été exécutés en même temps et sont dus probablement au

même ciseau. Nous voyons aussi par là que les auteurs des grandes statues laissaient à des imagiers de moindre importance le soin d'exécuter ces morceaux.

Il en résulte que la statuaire rémoise n'offre plus la belle unité qui distingue les façades de Chartres et d'Amiens. L'effet décoratif y perd quelque peu, mais cette variété a son charme parce qu'elle nous permet d'atteindre mieux que les œuvres antérieures des personnalités puissantes qui s'affirment par les contrastes mêmes de leurs créations. Ces maîtres appartenaient, sans aucun doute, à des ateliers, à des écoles, et peut-être à des pays différents. Ainsi, pour la première fois, la personne morale des artistes s'affirme dans leurs œuvres ; chacun d'eux reproduit la vie comme il la voit, à travers son tempérament et ses idées directrices ; chacun d'eux se crée à lui-même son propre univers, et c'est cette création qui est, en fin de compte, le but suprême de l'art. Aussi, à côté de la puissante originalité qui se manifeste à Reims, les œuvres antérieures semblent des balbutiements. L'école de sculpture de Reims ouvre vraiment les voies à l'art moderne.

Mais comment établir une classification au milieu de cette abondance de statues et de hauts reliefs ? Si l'on étudie de près le style de chacune de ces œuvres, on ne tarde pas à constater entre des statues souvent éloignées l'une de l'autre une parenté, une ressemblance de style et d'expression trop frappantes pour être le simple effet du hasard. Au milieu de ce monde de personnages divers, il est possible de relever certaines idées directrices qui permettent de constituer des groupes où se révèlent de vigoureux tempéraments. Les maîtres dont on peut arriver ainsi à déterminer l'œuvre sont restés anonymes, mais l'originalité de leur talent n'en éclate pas moins aux yeux. Si l'on ne peut affirmer que toutes les statues entre lesquelles on distingue

des traits communs soient dues au même maître, on peut conclure qu'elles relèvent ou du même atelier, ou, tout au moins, de la même inspiration. Bien que nous ignorions ce qu'était l'organisation des ateliers gothiques, nous pouvons inférer, grâce au témoignage des sculptures de Reims, que chacun d'eux était dirigé par un maître dont les élèves étaient les collaborateurs dociles. Toutes les œuvres qui sortaient d'un atelier portaient donc la marque du maître, soit qu'il les eût exécutées lui-même complètement, soit qu'il eût simplement guidé ses élèves. Cette organisation, qui est celle des ateliers de la Renaissance, devait exister déjà au XIII[e] siècle.

Tels sont les principes de la méthode qu'il faut essayer d'appliquer à l'étude de la sculpture de Reims. Bien que de remarquables travaux aient déjà déblayé le terrain, cette sculpture n'a pas encore été l'objet d'une classification systématique. Il est impossible, d'ailleurs, d'être complet, et ce serait une chimère que de vouloir retrouver sous les œuvres la personne de chacun des maîtres à qui elles sont dues. Au milieu de cet ensemble si complexe surnagent cependant quelques traits bien caractéristiques. Si l'on examine les vingt-huit grandes statues qui ornent les ébrasements des portails et les contreforts de la façade, on peut, en laissant de côté les six statues archaïques du portail sud, reconnaître dans leur manière cinq tendances différentes autour desquelles viennent se grouper naturellement des œuvres placées dans d'autres parties de l'église. En prenant comme centre de chacun de ces groupes l'œuvre la plus caractéristique on peut arriver à discerner cinq personnalités que nous appellerons, en justifiant plus tard ces expressions :

1. Le « Maître de la Vierge de l'Annonciation » ;
2. Le « Maître de la Vierge au trumeau » ;

3. Le « Maître de la Reine de Saba » ;
4. Le « Maître du Saint Joseph » ;
5. Le « Maître de la Visitation ».

Nous examinerons successivement les œuvres que l'on peut rassembler autour des quatre premiers de ces noms, en réservant pour une étude spéciale le problème que soulève le groupe de la Visitation.

II

Aux ébrasements du portail central deux statues de Marie figurent, l'une dans la scène de l'Annonciation (Pl. 34), l'autre dans celle de la Présentation (Pl. 35). Les ressemblances qu'elles offrent ont frappé depuis longtemps les critiques d'art. Une même expression de timidité et d'humilité charmantes, les mêmes draperies simples et sévères, les distinguent. La Vierge de l'Annonciation, qui baisse modestement la tête, semble écouter les paroles de l'ange avec résignation. Elle n'est que l'humble femme, la servante du Seigneur, qui se soumet avec abnégation et de toute son âme à la volonté de Dieu. Toute sa personne a un caractère profondément religieux, qui s'exprime par la figure doucement résignée et l'austérité des draperies. Sa longue jupe tombe à terre en plis parallèles et rigides : par-dessus est jeté le souple manteau où les deux bras relevés creusent de légers sillons triangulaires. L'expression est à la fois calme et mélancolique, comme si elle avait le pressentiment du sacrifice inouï qu'elle doit accepter.

Le même caractère de calme, la même attitude de discré-

tion et de modestie distingue la Vierge de la Présentation, figurée au moment où elle tend l'Enfant Jésus au vieillard Siméon. Le costume, identique, offre les mêmes plis, traités avec largeur et simplicité ; la figure droite, mais non rigide, s'éclaire d'un imperceptible sourire que voile un regard de tristesse. Elle porte dans sa main droite le petit enfant, dont les proportions sont assez exactes.

Ces deux Vierges sont donc bien l'œuvre d'un même maître. Par le sentiment religieux et l'inspiration idéaliste qu'elles révèlent, par leur style un peu timide, par la simplicité et la largeur de leurs draperies, elles rappellent les œuvres d'Amiens. Moins archaïques que les statues du croisillon nord de Reims, elles représentent encore l'inspiration grave et religieuse du premier âge de la sculpture gothique. On s'est quelquefois étonné de voir représenter Marie sous ces dehors si humbles à la façade de l'édifice qui lui est dédié; mais nous n'avons pas ici des figures de majesté comparables à celle qui occupe le trumeau. Nous n'avons que la représentation de deux scènes historiques et le sculpteur avec une foi profonde et une véritable divination en a évoqué la réalité. Il lui a suffi d'interpréter littéralement le récit de l'Évangile et de rassembler dans ces deux figures toute la grâce et la modestie des jeunes filles de la Champagne ou de l'Ile-de-France. Peu de représentations de Marie sont aussi touchantes et aussi vraies.

Mais plusieurs statues de la façade de Reims présentent des caractères si conformes au style de ces deux statues, qu'on est autorisé à les rattacher à la même inspiration.

C'est d'abord le vieillard Siméon, qui se trouve en face de Marie (Pl. 35), et qui se rapproche d'elle par l'expression grave et religieuse de sa physionomie, par la sobriété de ses draperies aux plis verticaux légèrement cassés aux pieds. En relevant un pan de son manteau pour recevoir

Jésus, il y détermine de larges plis triangulaires semblables à ceux du manteau de la Vierge. Sa barbe est traitée en longues lignes ondulées comme celle du Beau Dieu d'Amiens.

La statue de saint Nicaise, au portail nord (Pl. 40), peut se joindre au même groupe, ainsi que les deux statues de saint Remi et de son disciple saint Thierry qui lui font suite. Saint Nicaise est vêtu d'une longue robe de drap épais qui lui couvre les pieds : par-dessus retombent les plis de l'ample chasuble qu'il relève de ses deux bras. Les ondulations triangulaires dessinées ainsi par-devant rappellent celles du vêtement de Marie. Il est à noter que le sculpteur a renoncé à lui placer la tête dans les mains comme au transept nord, mais, ne voulant pas rompre entièrement avec la tradition, il a indiqué le supplice de la décapitation par la tête trépanée. Cet effet bizarre est bien un dernier vestige de convention, mais le visage, très vivant, a une expression d'ascétisme et de résolution qui contraste curieusement avec la physionomie souriante des deux anges dont il est entouré.

A la tête du contrefort, l'évêque saint Remi et son disciple saint Thierry portent la même robe aux plis rigides et parallèles, mais traités avec largeur. L'évêque bénit de la main droite avec onction ; le diacre qui porte les Évangiles baisse avec une modestie charmante sa tête aux cheveux bouclés. Il semble que, par une sorte de réaction contre les tendances de l'atelier du transept nord les corps se soient allongés en devenant plus souples, tandis que le volume des têtes diminuait. Les statues des pieds-droits finissent par perdre entièrement leur caractère de cariatides. Elles sont toujours adossées à des colonnes, mais elles en sont de plus en plus indépendantes. Au lieu de rester figées dans une attitude hiératique d'icones, elles semblent converser

entre elles, et la variété de leurs attitudes exprime l'animation de leur dialogue.

Il semble bien qu'on doive attribuer aussi au « Maître de la Vierge de l'Annonciation » les deux belles statues de saint Jacques et du pèlerin qui accostent la grande rose (Pl. 26 et 27). Le pèlerin de gauche, en particulier, est remarquable par la simplicité de son style, par l'expression de foi et de résolution qui anime son visage. Il a la tête d'un adolescent imberbe, mais aux traits expressifs et volontaires. Les mèches folles de ses cheveux, traités librement, débordent de sa calotte ronde. Le manteau sans manches jeté sur la longue tunique paraît une étoffe de bure aux plis sévères et rigides, que barre la courroie de la panetière, tandis que la cordelière épaisse qui retient le capuchon achève de lui donner un certain air de rudesse. C'est l'homme résolu qui, guidé par sa foi, s'est mis en marche, décidé à braver tous les périls pour atteindre un but idéal.

La même énergie d'expression, la même largeur de style distinguent la figure de l'apôtre saint Jacques qui lui fait face. Les plis de la robe courte sont d'une sobriété semblable à ceux du personnage précédent, et la même simplicité se remarque dans le manteau, dont il relève un pan. La physionomie est empreinte de gravité et le regard profond semble poursuivre un rêve intérieur dont l'image éclaire toute la figure d'une expression de béatitude très légèrement indiquée. Des visages semblables devaient se voir parmi ceux qui écoutaient la parole de ces prédicateurs populaires, de ces Foulque de Neuilly, de ces Jacques de Vitry, capables par leur éloquence d'entraîner les foules sur le chemin de Jérusalem.

Telles sont les œuvres qui paraissent être sorties de l'atelier de la Vierge de l'Annonciation. Comparées aux statues de la façade d'Amiens ou du transept nord de

Reims, elles n'annoncent pas encore de grands changements. Le maître qui les exécuta ou les inspira témoigne d'un goût marqué pour la simplicité et le calme des attitudes. Resté fidèle à la tradition religieuse et idéaliste de l'art monumental, il écarte de parti pris tout ce qui pourrait compliquer et obscurcir la pensée qui le guide. Ses draperies ne sont pas somptueuses, mais leur simplicité même est un grand charme et elles n'en sont que plus sincères. Le costume qu'il représente n'a rien à voir avec les modèles conventionnels d'atelier : c'est celui du XIII[e] siècle, composé d'étoffes tantôt souples (costume de Marie), tantôt rudes (costume du pèlerin), mais presque toujours plus lourdes que les draperies antiques.

La même sincérité éclate dans les physionomies, dont les traits individuels apparaissent comme des portraits, mais la même expression de foi illumine tous ces visages, bien que chacun d'eux ait des qualités toutes personnelles. L'art du maître de l'Annonciation est donc fait surtout de nuances. Si on le compare à ses devanciers, on peut dire que son style a acquis une délicatesse inconnue jusque-là. Il n'était pas seulement un sculpteur habile ; il était aussi un croyant sincère et un fin psychologue.

III

Avec le « Maître de la Vierge au trumeau » nous pénétrons dans un monde un peu différent et des tendances, étrangères jusque-là à l'art chrétien, apparaissent. Ces nouveautés ne sont pas particulières à Reims ; on les retrouve à des degrés

divers dans deux autres figures de Madones sculptées à la même époque, l'une au transept nord de Notre-Dame de Paris, l'autre au transept méridional d'Amiens, où trône la célèbre Vierge Dorée. Le portail du transept nord de Paris date de 1257 environ; celui d'Amiens est de 1288 : la Vierge rémoise appartient à la même période.

La figure de la Madone debout et portant l'Enfant Jésus sur un bras est très ancienne dans l'art chrétien : elle y apparaît dès le ve siècle à côté de la Vierge de majesté assise sur le trône impérial. Dans l'art byzantin elle portait le nom de « Panagia Hodigitria » (« la Toute Sainte qui sert de guide, qui montre la route »). Elle reproduisait une icône célèbre envoyée de Jérusalem à Constantinople à l'impératrice Pulchérie, sœur de Théodose II, et qui passait pour un portrait authentique de Marie peint par saint Luc.

L'art occidental hérita de ce type de la Madone, mais il le compléta en ceignant son front de la couronne royale. C'est ainsi que la Vierge-reine portant l'Enfant apparaît aux portails gothiques dès la fin du XIIe siècle, mais jusqu'en 1250 environ elle a gardé l'aspect sévère de la Panagia Hodigitria. La belle Madone du portail nord, à la grande façade d'Amiens, reproduit encore ce type. Le tête droite et immobile, elle ne regarde même pas l'Enfant qu'elle tient dans les bras. Elle est restée, comme les Vierges byzantines, le symbole majestueux de l'Incarnation, et aucune note humaine ne vient encore attendrir sa figure.

Il suffit de mettre en regard de cette Vierge du portail nord d'Amiens les trois statues de Madones exécutées dans la deuxième moitié du XIIIe siècle à Paris (transept nord), à Amiens (Vierge Dorée) et à Reims, pour saisir la transformation qui s'accomplit dans l'art chrétien (Pl. 36).

Ces trois Vierges ne sont plus des figures théologiques. Ce sont trois grandes dames du XIIIe siècle, trois reines ou

trois princesses qui ont pu vivre à la cour de saint Louis. Toutes trois se drapent avec une majesté incomparable dans un ample manteau qu'elles relèvent du bras gauche afin de faire un siège plus doux à l'enfant assis dans leur main. Ce geste tout maternel détermine dans leurs draperies des plis d'une courbe gracieuse et profondément creusés.

Mais, de ces trois Madones, celle de Paris est sans contredit la plus belle. On lit sur sa physionomie la pureté, la noblesse, l'amour maternel, exprimé par le sourire, qui se devine plus qu'il ne se voit, adressé au petit enfant. Simplicité, franchise, sentiments nobles et affectueux, elle est la figure idéale de la grande dame française de l'époque des croisades et l'on devine sous son fin sourire les trésors d'énergie morale qui, si les circonstances l'exigent, feront d'elle une héroïne.

Les deux Vierges d'Amiens et de Reims ont la même noblesse et la même grâce, mais avec moins de simplicité. On remarquera le dessin très semblable de leur couronne, dont les fleurons ont un volume plus grand et sont de forme plus compliquée que ceux du diadème de la Vierge parisienne. Mais la différence est marquée surtout dans l'expression des physionomies.

La Madone de Paris levait légèrement la tête. La Vierge Dorée d'Amiens penche la sienne vers son enfant, qui seul occupe toute son attention. Le sourire, contenu à Paris, s'épanouit ici en toute franchise, mais on y démêle une certaine afféterie que soulignent l'attitude mutine de l'Enfant qui joue avec le globe du monde et les ébats auxquels se livrent les gracieux angelots qui soutiennent le nimbe.

Une note quelque peu mondaine apparaît ici, et elle est encore accentuée dans la statue de la cathédrale de Reims. Comme on l'a fait remarquer, c'est la première fois que la Vierge occupe dans une église le trumeau du portail cen-

tral, réservé jusque-là à la statue du Christ : debout à la porte de la cathédrale du sacre, elle se dresse, pareille à une reine de France. Mais il n'y a plus beaucoup d'expression religieuse dans la figure de cette grande dame, à la physionomie précieuse et un peu guindée. Au lieu du chaste voile qui couvre la tête des deux Madones précédentes, ce sont les tresses d'une opulente chevelure, disposée avec art, qui encadrent sa physionomie. Les yeux un peu clignotants, elle semble sourire du bout de ses lèvres minces au bébé joufflu qu'elle porte sur son bras [1]. Cette noble dame connaît à merveille les rites de l'élégance mondaine; elle a lu sans doute les poèmes de Thibaut de Champagne et fait ses délices des aventures de Tristan et d'Iseult. Peut-être même a-t-elle fréquenté les cours d'amour et analysé la casuistique du sentiment ; elle sait comment il faut sourire et quel maintien il faut avoir pour montrer une aisance tout aristocratique. Le maître qui l'a sculptée nous apparaît moins comme un théologien que comme un homme du monde. Il n'a peut-être pas médité beaucoup sur le caractère dogmatique de la figure de Marie, mais il a fréquenté certainement quelques-unes des princesses de la cour de Champagne, la comtesse Marie, fille d'Aliénor d'Aquitaine, ou sa sœur Aëlis, qui avaient contribué à répandre dans la France du nord l'idéal de courtoisie et de politesse raffinée des troubadours. Non qu'il y ait eu chez ce maître la moindre intention malicieuse : il a, au contraire, fait preuve d'une exquise naïveté. Voulant représenter la Vierge comme une reine, il lui a donné l'élégance un peu maniérée et conventionnelle qui passait chez les grandes dames de son temps pour l'expression suprême de la politesse.

Existe-t-il à Reims d'autres œuvres que l'on puisse attri-

[1] La tête de l'Enfant Jésus fut restaurée au XVIII[e] siècle.

buer au « Maître de la Vierge au trumeau » ? Deux statues, tout au moins, me paraissent porter sa marque d'une manière incontestable. L'une se trouve au portail nord, à côté de celle de saint Remi : elle passe pour représenter la reine Clotilde (Pl. 40). A la différence de la Vierge au trumeau, elle baisse la tête modestement, mais si l'expression du visage est autre, le costume est le même. On retrouve le corsage étroitement drapé, relevé à droite sur la poitrine par trois plis caractéristiques pour dégager la taille, l'ouverture arrondie qui laisse le cou entièrement libre, le bijou très simple en forme de médaillon qui pend sur la poitrine. Comme la jupe de la Vierge, celle de sainte Clotilde retombe sur les pieds avec des plis épais qui creusent de profonds sillons. Mais, surtout, le mouvement du manteau dans lequel se drapent les deux figures est identique : c'est avec le même geste qu'elles le relèvent, en creusant les mêmes plis obliques et d'une courbe gracieuse. La parenté des deux statues est certaine.

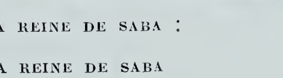
Il faut attribuer aussi au même atelier la belle statue d'Ève qui se dresse au croisillon nord, à la base de la rose (Pl. 38). Le dessin de sa draperie est différent, mais les procédés sont les mêmes et le costume, plus simple, suit la même mode. Ici il n'y a pas de manteau, mais une simple jupe serrée à la taille par une ceinture de cuir. Le dégagement du cou, les trois plis caractéristiques relevant le corsage à droite, le bijou en médaillon : nous y retrouvons tous les détails des deux autres statues. La chevelure qui encadre le visage est moins apprêtée, mais elle est traitée de la même manière que celle de Marie. Les deux visages semblent procéder du même modèle, mais celui d'Ève est vieilli et comme désabusé. Elle a les mêmes lèvres minces et un peu dédaigneuses que la Vierge, mais un pli amer les creuse et c'est sans conviction qu'elle se donne l'air de caresser l'être



Photo Lajoye.

LA SYNAGOGUE

(Croisillon méridional de Reims.)



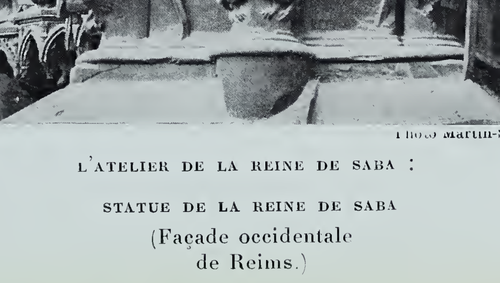


Photo Martin-Sabon.

L'ATELIER DE LA REINE DE SABA :

STATUE DE LA REINE DE SABA

(Façade occidentale de Reims.)

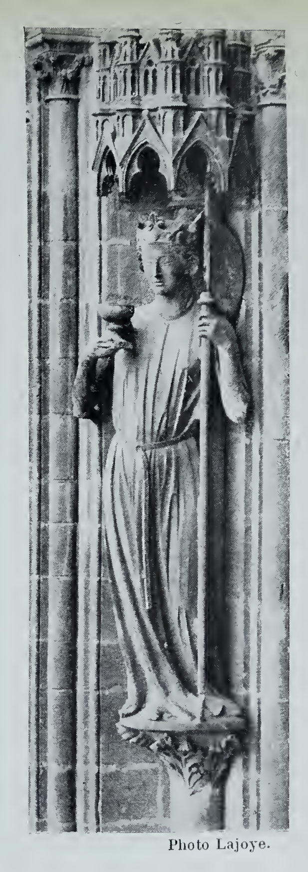
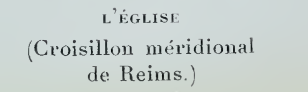
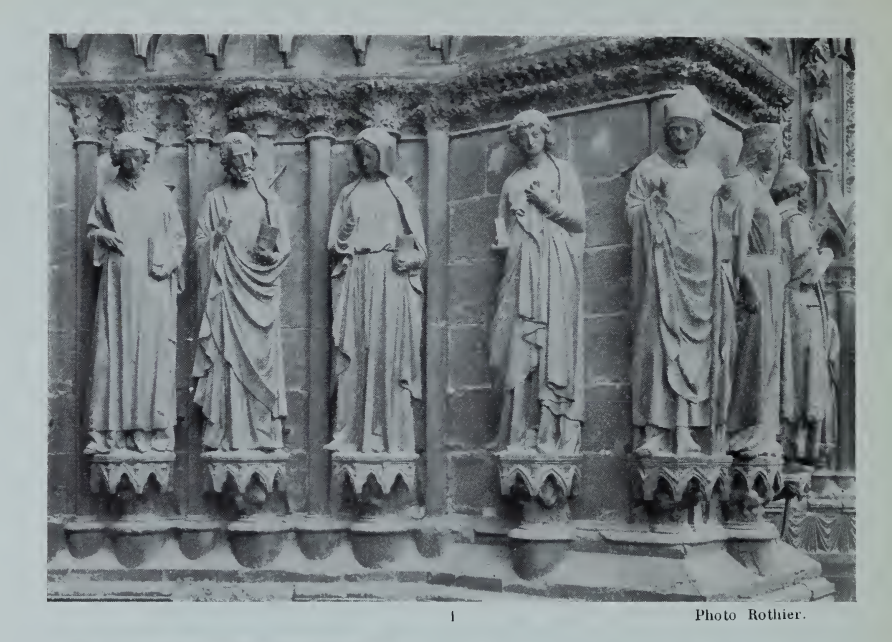


Photo Lajoye.

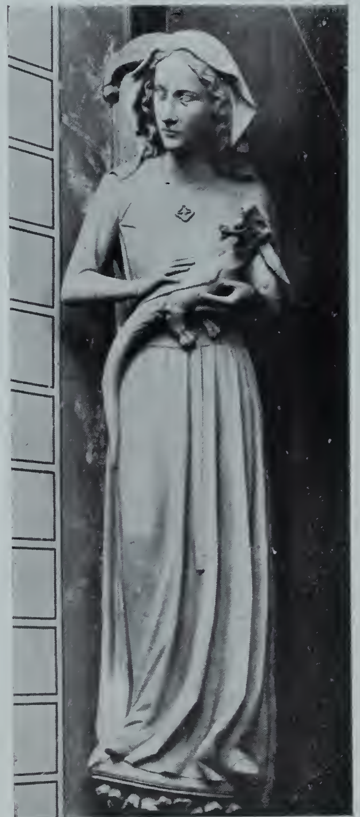


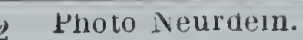
L'ÉGLISE

(Croisillon méridional de Reims.)



1 Photo Rothier.





2 Photo Neurdein.



3 Photo Neurdein.

1. SAINT JOCOND, SAINTE EUTROPIE, SAINT JEAN, SAINT SIXTE (Ébrasement droit du portail nord). — 2. ÈVE (Croisillon nord). — 3. SALOMON (Façade occidentale).

monstrueux qu'elle est condamnée à porter. Il y a quelque chose de tragique dans ce désespoir contenu, comme si l'idée de la malédiction divine ne pouvait fuir sa pensée.

Ces trois œuvres, si différentes par leur sujet, si voisines pourtant par leur style, nous montrent de quelles ressources et de quelle souplesse était fait le talent du « Maître de la Vierge au trumeau ». Elles manifestent surtout les nouvelles tendances qui affranchissent l'art de l'inspiration exclusive des théologiens et l'entraînent de plus en plus dans les voies du naturalisme.

IV

Les deux belles statues dites de Salomon et de la Reine de Saba, placées symétriquement à la tête des deux contreforts qui limitent le porche central, sont d'une inspiration très voisine de celle de la Vierge au trumeau. On pourrait même se demander si elles n'appartiennent pas au même atelier.

Malheureusement, le morceau capital de notre art du XIIIe siècle, qu'était la statue de la Reine de Saba (Pl. 37), n'existe plus aujourd'hui et le bombardement ne l'a pas épargnée : un éclat d'obus a enlevé la tête charmante et déchiqueté le corps dans toute sa longueur [1]. C'est avec un véritable serrement de cœur que l'on considère l'état lamentable où la rage des barbares a réduit cette admirable statue.

La Reine de Saba, comme la Vierge au trumeau, rappelait les grandes dames du temps de saint Louis dont elle portait le costume : la longue robe serrée à la taille par une

[1] La précieuse tête a pu être sauvée par M. l'abbé Thinot.

ceinture de cuir à laquelle pend l'aumônière et, jeté sur les épaules, le manteau dont elle écarte les bords d'un geste gracieux. La coiffure est la même que celle de la Vierge au trumeau : les cheveux, divisés en bandeaux sur le front, retombent à flots sur les épaules ; mais la manière dont ils sont traités est très différente : lors que la chevelure de la Vierge est faite de larges boucles rendues avec une grande fidélité, celle de la Reine de Saba se compose de courtes ondulations très stylisées ; il y a là comme un reste d'archaïsme. La tête est couronnée du diadème très simple que pouvait porter une comtesse de Champagne.

La lourde étoffe de la robe, que l'on devine somptueuse, retombe à flots sur les pieds en creusant des plis profonds. Tout est vivant dans cette figure, et surtout la belle physionomie qu'éclairent l'expression méditative du regard et le pli spirituel des lèvres. Elle n'a pas la mièvrerie de la Vierge au trumeau et l'on sent, à l'aisance avec laquelle elle se présente, qu'il ne lui a pas fallu de longues études pour acquérir ce port de reine. Elle doit à la race affinée qu'elle personnifie cette élégance naturelle.

La Reine de Saba évoquait à nos yeux les belles dames que nous décrit la littérature courtoise du temps. Telle apparaît la fée du chevalier Lanval dans le gracieux poème de Marie de France :

Le corps eut beau, basse la hanche,
Le cou plus blanc que noif[1] sur branche,
Les yeux eut vairs[2], blanc le visage,
Belle bouche, nez bien assis,
Les sourcils bruns et beau le front,
Tête bouclée et blondissante;
Fil d'or ne jette tel lueur
Que ses cheveux sous le soleil.

[1] Neige.
[2] Bleu clair.

On se représente volontiers cette grande dame montée comme la fée sur un blanc palefroi, l'épervier au poing et suivie d'un gentil damoiseau portant un olifant, ou bien encore présidant à Troyes ou à Provins une de ces chambres de rhétorique amoureuse où les trouvères de toute la France venaient travailler à l'édification du code de la courtoisie.

Le roi qui lui fait face sur le contrefort voisin, et dans lequel on a vu Salomon, relève bien de la même inspiration (Pl. 38). Il a comme elle une belle figure aux traits réguliers, encadrée d'une épaisse chevelure, traitée également, ainsi que la barbe, en boucles stylisées ; il a le même port de tête vraiment royal, la même expression méditative. Ses draperies ont la même simplicité de style, le même aspect d'étoffe lourde. Par-dessus sa longue robe il se drape dans un manteau dont il relève un pan, en creusant des plis peu nombreux et très larges. Ces vêtements, qui n'ont plus rien de conventionnel, sont l'image fidèle du costume en usage au XIII[e] siècle. C'est le bon drap moelleux fabriqué à Reims, et non la draperie artificielle dont les ateliers s'étaient transmis la tradition durant des siècles.

Deux statues qui se trouvent à la base de la rose du transept méridional peuvent être attribuées à l'atelier de la Reine de Saba (Pl. 37). Celle de droite, la couronne en tête, tient dans les mains un calice et la hampe d'un étendard. C'est la figure de l'Église ou de la Nouvelle Loi. Celle de gauche, un bandeau sur les yeux, la couronne renversée sur la tête, devait tenir, comme à la cathédrale de Strasbourg, un étendard à la hampe brisée. Ces deux figures appartiennent à une tradition iconographique qui remonte à l'époque carolingienne et dérive en dernière analyse d'un sermon de saint Augustin : *Altercatio Ecclesiæ et Synagogæ* (Dispute de l'Église et de la Synagogue). Sur les ivoires carolingiens

les deux figures se montrent au pied de la Croix du Calvaire, et l'Église est représentée souvent recueillant dans un calice le sang qui s'échappe de la poitrine du Sauveur. Le bandeau qui couvre la Synagogue est le signe de son aveuglement et du voile qui lui cachait la vérité ; l'étendard brisé et la couronne renversée marquent sa déchéance.

Ce qui frappe dans ces deux belles figures, ce sont les caractères mêmes qui distinguent la Reine de Saba : la cambrure gracieuse du corps, la ceinture étroite serrant la taille, les mêmes plis légèrement infléchis et venant s'écraser sous les pieds en flots tumultueux. La cambrure du corps provient de ce que les deux femmes s'appuient à gauche sur leur étendard, et c'est ce qui détermine les plis de la robe. Ceux de la Synagogue sont plus accusés, au point de laisser transparaître la jambe droite sous la draperie, parce que le mouvement brusque qui a brisé la hampe de son étendard a entraîné son corps à gauche.

Tout est donc logique et bien observé dans ce chef-d'œuvre ; tous les détails viennent se ranger d'eux-mêmes sous la pensée directrice. La figure de l'Église, aux yeux baissés, est empreinte d'une gravité religieuse. La tête de la Synagogue, aux cheveux épars, est remarquable par la régularité des traits et l'expression de tristesse qui se trahit sous le bandeau. Les chevelures des deux statues sont traitées en boucles serrées et stylisées, véritable marque de l'atelier de la Reine de Saba.

On rapproche avec raison de ces deux statues celles, encore plus belles, de la cathédrale de Strasbourg[1]. On ignore si elles sont antérieures ou postérieures à celles de Reims, mais ce qu'on peut affirmer, c'est qu'elles n'ont aucun caractère germanique et relèvent de l'art français.

[1] Aux pieds-droits du portail du transept sud.



Photo Sainsaulieu.

BUSTE DE SAINT JOSEPH



Photo Martin-Sabon.

BUSTE DE SAINTE ANNE

(Ébrasement gauche du portail central.)



Photo Martin-Sabon.

L'ANNONCIATION, LA VISITATION, LA PRÉSENTATION
(Ébrasement droit du portail nord d'Amiens.)

Photo Rothier.

SAINTE CLOTILDE, SAINT NICAISE ENTRE DEUX ANGES
(Ébrasement gauche du portail nord de Reims.)

L'Église de Strasbourg, appuyée fièrement sur le labarum, porte haut la tête et son attitude n'est pas sans analogie avec celle de la Reine de Saba. La Synagogue a un hanchement plus prononcé et baisse la tête plus profondément qu'à Reims. Elle est représentée sans couronne, mais l'on retrouve dans ses cheveux, traités en ondulations parallèles, le cachet d'archaïsme que nous avons signalé dans les statues rémoises.

Ainsi l'on voit poindre à Reims dans l'atelier du maître de la reine de Saba, puis à Strasbourg, dont les statues relèvent de la même inspiration, ce hanchement caractéristique qui ira en s'exagérant et sera commun à presque toutes les statues féminines du XIVe siècle ; il représente l'effort fait par les sculpteurs pour échapper définitivement à la frontalité.

V

Mais, de tous les ateliers qui travaillèrent à orner la façade de la cathédrale de Reims, le plus caractéristique, celui qui résume le mieux en lui les qualités du terroir, est l'atelier dont on peut grouper les œuvres autour de la curieuse statue de saint Joseph qui figure à l'ébrasement nord du portail central, dans la scène de la Présentation. Quatre statues surtout expriment ces nouvelles tendances avec originalité. Ce sont celles de saint Joseph et de la prophétesse Anne qui lui fait face (Pl. 35), celle de l'ange de l'Annonciation (Pl. 34), celle de l'ange placé à gauche de saint Nicaise au portail nord, justement célèbre sous le nom de « Sourire de Reims » (Pl. 40).

Tous ces personnages ont la même expression souriante et légèrement narquoise. Tous ont la tête petite, et celle de l'ange de l'Annonciation est de volume si réduit, qu'il en semble presque difforme. Tous ont une robe serrée à la taille et retombant ensuite sur les pieds par un large pli très souple : par-dessus est jeté un manteau également étroit, agrafé sur la poitrine par un fermail ou une boucle. Les corps sont cambrés avec une extrême aisance ; les têtes se penchent vivement, écartées de l'axe du corps. La frontalité est bien vaincue et les personnages, affranchis de leur rôle de statues-colonnes, se meuvent en toute liberté.

L'expression des visages est particulièrement intense et l'on y sent une recherche de plus en plus grande du modèle vivant et des traits individuels. Une dépression est creusée sous les sourcils qui surplombent, les plis des joues continuent un sourire largement épanoui, les cheveux se soulèvent en larges ondes. Le sourire, trop aimable, cache une expression d'ironie, et l'on sent déjà dans cet art si maître de lui des tendances à la virtuosité. La prophétesse Anne, avec sa bouche et ses yeux où pétille l'esprit, le saint Joseph, avec ses moustaches relevées et sa luxuriante chevelure représentent certainement des portraits de contemporains (Pl. 39).

Mais, tandis que la Vierge au trumeau et la Reine de Saba sont des dames de haut parage, ici il semble qu'on soit descendu d'un degré dans la hiérarchie sociale. Le saint Joseph a été comparé à l'un de ces poètes courtois, Gace Brûlé ou Chrestien de Troyes, qui fréquentaient à cette époque les demeures des grands. C'est un homme du monde, plein de dignité et qui sait se tenir à son rang. La prophétesse Anne aurait pu être la suivante de l'une des grandes dames qui ont inspiré la Vierge et la Reine de Saba. Leur allure toute mondaine fait un étrange contraste avec

celle de la Vierge et du vieillard Siméon ; ils assistent à la scène auguste de la prophétie de Siméon avec plus de curiosité amusée que de componction.

De l'atelier du « Maître du saint Joseph » sont sorties plusieurs des statues des saints du diocèse au portail nord (Pl. 38).

C'est d'abord celle d'un diacre qui représente saint Florent, compagnon de saint Nicaise. Sous l'étoffe aux plis sobres, mais très nets, on devine un corps souple, légèrement cambré et portant sur la jambe gauche. La tête, très petite, à l'épaisse chevelure bouclée, est inclinée modestement, mais le visage est éclairé de ce sourire un peu fûté de l'ange qui accompagne saint Nicaise. C'est là une marque de parenté bien décisive.

Un prêtre, regardé comme saint Jocond, martyr avec saint Nicaise, montre une belle tête légèrement inclinée, encadrée d'une longue barbe et d'une épaisse chevelure. Il se tourne vers la sainte placée à sa gauche et celle-ci, de son côté, semble l'écouter avec attention. C'est ainsi que l'élément dramatique s'introduit dans la statuaire. Le prêtre Jocond a l'attitude d'un prédicateur, et toute sa physionomie, ainsi que le geste oratoire si discret de la main droite, expriment d'une manière vivante l'effort intellectuel. Sa figure donne l'impression du dialecticien habile au raisonnement serré. La belle draperie qui enveloppe le personnage est comparable par sa richesse et la fermeté de ses plis à celle de saint Joseph. Elle est jetée de manière à reproduire le même dessin, bien qu'en sens contraire.

La sainte qui écoute les paroles de saint Jocond passe pour être sainte Eutropie, sœur de saint Nicaise. Il est facile de voir que le port de sa tête et le voile carré qui la couvre la rapprochent de la prophétesse Anne, mais, si l'on n'y trouve pas la même physionomie pétillante de malice,

l'expression n'en est pas moins assez vive. Tournée vers saint Jocond, elle écoute son homélie avec une admiration qu'exprime naïvement le geste de sa main droite. Les mêmes plis, profondément creusés, caractérisent ses draperies. Les statues ne sont plus désormais éclairées d'un jour égal, mais la disposition savante des lumières et des ombres leur donne un relief inconnu jusque-là.

Le personnage suivant est assez énigmatique : il a les pieds nus, ce qui indique un Apôtre. M. Demaison a proposé d'y voir saint Jean l'Évangéliste, dont le rôle au cours de la Passion pourrait expliquer la présence au portail qui lui est consacré. Ce qui est certain, c'est l'origine de cette statue : elle appartient bien à l'atelier du saint Joseph, par sa tête aux cheveux bouclés, à l'expression très vive et d'un volume très petit, par sa draperie large et profondément creusée.

Enfin, l'évêque qui passe pour être saint Sixte, fondateur de l'église de Reims, porte le costume traditionnel : la mitre et l'ample chasuble relevée par les deux bras, mais, si l'on veut se rendre compte de la différence des deux ateliers, on peut le comparer au saint Remi ou au saint Nicaise de l'ébrasement voisin. La physionomie de saint Sixte est d'abord beaucoup plus mobile, et l'on y trouve le sourire qui est comme la signature du « Maître du saint Joseph ». Le costume des trois pontifes est bien le même, mais les chasubles des deux premiers, avec leurs plis calmes et réguliers, sont presque sans relief. Celle de saint Sixte, au contraire, secouée par le geste de bénédiction, se creuse de plis profonds et vigoureux.

L'atelier du saint Joseph a imprimé sa marque sur un grand nombre d'autres statues, et c'est celui qui paraît avoir accompli l'œuvre la plus féconde. On doit lui attribuer, entre autres, les statues des saints et des Apôtres qui gar-

nissent l'ébrasement gauche du portail du midi. Ces statues sont remarquables par leurs belles draperies, par leur visage expressif et souriant, peut-être avec une nuance plus visible de gravité et d'onction. C'est ainsi que la première statue qui semble représenter un pape avec le *camelaucium* sur la tête et le rational par-dessus la chasuble, a une physionomie singulièrement vivante. Ses traits ridés et tendus portent la marque de l'ascétisme et de l'austérité, mais il flotte sur ce visage comme une nuance légère de bienveillance, marquée par le fin sourire qui éclaire la bouche.

Au-dessus de la grande rose, la même malice que celle de l'ange de l'Annonciation anime la figure de David, au moment où il provoque Goliath, et dans les statuettes de la voussure, lorsqu'il apporte au roi Saül la tête monstrueuse de l'ennemi qu'il a vaincu. Plusieurs statues de rois, plusieurs anges des contreforts ont aussi une parenté certaine avec les œuvres de cet atelier, qui a véritablement réussi à fonder une nouvelle école de sculpture, remarquable par la liberté de son style et son inspiration souriante. Un grand nombre de monuments contemporains exécutés à Troyes, à Rouen, à Strasbourg permettent d'apercevoir l'influence considérable exercée par cette école sur l'art français.

Nous avons cherché ainsi à retrouver d'après leurs œuvres la personnalité de quatre d'entre les vieux maîtres qui reçurent la mission d'orner la grande façade de Reims. Chacun d'eux se distingue par des traits fortement accusés, et il ne leur a manqué que de laisser leur nom à la postérité pour pouvoir être cités parmi ceux qui dominent l'histoire de notre art national. Le « Maître de la Vierge de l'Annonciation » est une âme délicate et profondément religieuse, mais sa piété attendrie a perdu la rigidité et le caractère un peu abstrait des ateliers précédents. Ce n'est plus un pur théologien comme les maîtres de Chartres et d'Amiens,

mais il semble que ses personnages, aux draperies si simples et si élégantes à la fois, à la figure si suave, mais si expressive, aient été touchés d'un rayon de la grâce franciscaine.

Le « Maître de la Vierge au trumeau », au contraire, et le « Maître de la Reine de Saba » ont engagé l'art religieux dans les voies mondaines. Les grandes dames et les grands seigneurs furent leurs modèles préférés ; ils s'attachèrent à en rendre toute la grâce, toute l'aisance aristocratique et aussi, à l'occasion, avec ce sens de vérité impitoyable qui est la marque des grands artistes, toute la mièvrerie, toute la préciosité conventionnelle.

Enfin, l'atelier du « Maître du saint Joseph » a exprimé d'une manière admirable la verdeur de la sève champenoise. Ses personnages souriants et contents d'eux-mêmes se drapent sans effort dans les bonnes étoffes de la fabrique de Reims, dont ils font valoir les plis par des gestes élégants et mesurés. Ce caractère de calme souriant, de modération, de gaîté contenue, bien qu'un peu malicieuse, est bien celui de la race champenoise dont ces statues sont l'image.

Ainsi l'ouverture de ces ateliers de la grande façade de Reims fut le point de départ d'une nouvelle transformation de l'école de sculpture française. Désormais elle est émancipée de toutes les conventions, et le nimbe lui-même, qui marquait la qualité des personnages, a disparu. L'inspiration théologique qui donnait aux œuvres un caractère symbolique et abstrait s'est affaiblie. Les sculpteurs ont retrouvé le sens de la vie et du mouvement ; la draperie est redevenue pour eux un puissant moyen d'expression, et le modèle vivant forme désormais leur principale étude.

Et pourtant, malgré cette aptitude nouvelle à saisir la nature, l'inspiration de l'école de Reims est restée idéaliste. Ses maîtres ont voulu être vrais, mais ils n'ont pas choisi indifféremment leurs modèles et, dans ces modèles

eux-mêmes, ils ont peut-être supprimé bien des imperfections. Mais ils ont fait mieux que de s'attacher à la ressemblance physique : c'est, avant tout, le portrait moral de leurs modèles qu'ils nous ont donné. Grâce à eux nous pouvons pénétrer dans la conscience des contemporains de saint Louis, et il nous suffit de parcourir cette galerie, qui était unique au monde, pour y retrouver les diverses classes de la société du XIIIe siècle avec leurs traits distinctifs. C'était donc toute la France d'autrefois qui se dressait aimable et souriante à cette façade, et, mieux qu'aucune chronique, mieux qu'aucun récit, une figure comme celle de la Reine de Saba, aujourd'hui, hélas, à jamais mutilée, faisait revivre à nos yeux une des époques les plus glorieuses de notre histoire.

CHAPITRE IX

LE « MAITRE DE LA VISITATION » ET L'INSPIRATION ANTIQUE AU MOYEN AGE

1. *Le groupe de la Visitation et ses caractères.* — 2. *La question de la date.* — 3. *Étude des tendances qu'il représente. L'imitation antique au Moyen âge.*

Au milieu de ces grands seigneurs et de ces grandes dames du temps de saint Louis, qui jouent le rôle de personnages bibliques à la façade de Reims, deux figures de l'ébrasement droit du portail central semblent véritablement dépaysées (Pl. 34). Elles forment par leur style un contraste si étrange avec les statues qui les entourent, qu'on se demande d'abord si elles appartiennent à la même époque. Par la splendeur de leurs draperies et la beauté radieuse de leur visage, elles semblent représenter un degré de perfection que n'atteignirent pas les maîtres gothiques. On les croirait plus volontiers exécutées au pied de l'Acropole, au temps de Phidias et de Périclès, que dans la Champagne du XIIIe siècle. Leur présence aux côtés de la Vierge de l'Annonciation et de la Reine de Saba ressemble à un anachronisme et pose un problème très attachant qu'il est nécessaire d'élucider.

I

Conformément au récit du premier chapitre de l'évangéliste saint Luc, le sculpteur a représenté l'entrevue de Marie avec Élisabeth. Le geste d'Élisabeth est celui de la salutation qu'elle adresse à Marie lorsque, sous l'inspiration de l'Esprit Saint, elle reconnaît en elle la Mère du Sauveur. L'attitude de Marie exprime l'allégresse dont la remplissent ces paroles, et elle est figurée au moment même où le cantique d'actions de grâce s'échappe de ses lèvres : « Mon âme glorifie le Seigneur et mon esprit a été ravi de joie en Dieu qui m'a sauvée. Car il a regardé l'humilité de sa servante, et voilà pourquoi toutes les générations me diront bienheureuse..... [1] ».

Rien de plus simple, de plus auguste que cette donnée qui avait inspiré déjà si souvent l'art chrétien. Le seul élément dramatique qu'elle comporte réside dans les sentiments de foi et de béatitude qui animent les deux interlocutrices. Toute l'expression doit donc être concentrée sur leur visage, et c'est ainsi que le maître de la façade d'Amiens a compris le sujet (Pl. 40). Par un habile procédé de composition, il a attiré toute l'attention sur Marie, représentée de face, tandis qu'Élisabeth est vue presque de profil. Il a revêtu ses deux figures de draperies très simples, aux plis très légers, dont la sévérité même donne à la scène un caractère religieux. Enfin, par un geste discret qui semble

[1] Luc, I, 46-48.

comme une timide dénégation, il a essayé de peindre l'étonnement de Marie aux paroles de sa cousine.

Il est facile de voir qu'à Reims, si la situation des personnages est la même, si les gestes sont presque semblables, la conception du sujet est cependant différente (Pl. 41). Certes, l'expression des deux physionomies est admirable de vie. Celle d'Élisabeth, dont la maturité est indiquée d'une manière très nette, exprime l'adoration et l'humilité. Le visage est traité par grandes masses ; le nez assez gros, le menton accusé, les rides qui encadrent la bouche, attestent son âge. Un large bandeau, une sorte de foulard noué autour de la tête, retient et dissimule ses cheveux, traités en ondulations. Cette figure d'une énergie admirable, modelée en traits vigoureux, ce regard profond tout chargé de pensée, ont pu être comparés sans désavantage à certaines têtes de Sibylles de la Chapelle Sixtine. La Sibylle lybique et la Sibylle persique, par exemple, portent une coiffure qui rappelle celle d'Élisabeth. Mais ce qui permet surtout de rapprocher ces figures, c'est la puissance d'expression qui se dégage de leurs regards. Les Sibylles de la Sixtine, comme la sainte Élisabeth de Reims, semblent comme transportées par la grandeur de l'événement dont elles ont la vision prophétique. Ainsi, dans une œuvre du XIII[e] siècle, on trouve des accents qui font songer aux créations les plus puissantes de Michel-Ange.

La figure de Marie (Pl. 42) est tout aussi expressive, mais le sculpteur a su, avec un art consommé, placer en lumière les traits qui la font contraster avec celle d'Élisabeth. Ce visage vraiment divin semble être celui de la jeunesse, et il évoque bien plus les immortelles déesses qui ornaient les frontons du Parthénon que les timides Madones des imagiers gothiques. Une expression de sérénité ineffable se dégage de cette figure, d'un ovale si gracieux et d'une



Photo Monuments historiques.

GROUPE DE LA VISITATION

(Ébrasement droit du portail central.)



Photo Neurdein.

BUSTE DE LA VIERGE DE LA VISITATION
(Portail central de Reims.)



Photo Alinari.

BUSTE DE LA VÉNUS DE CNIDE
(Musée du Vatican.)

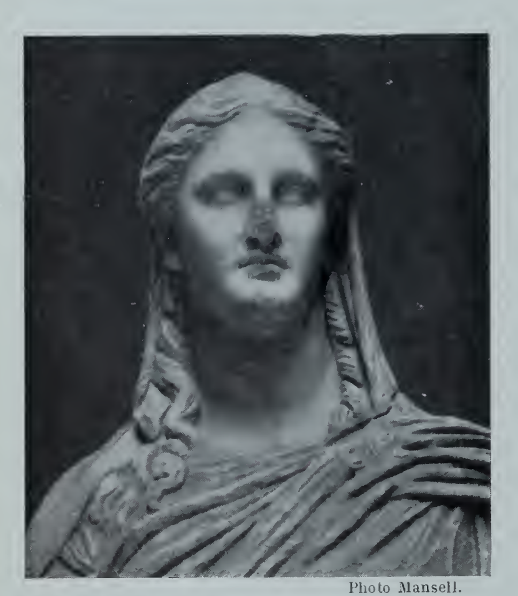


Photo Mansell.

BUSTE DE LA DÉMÉTER DE CNIDE
(British Museum.)



Photo Moscioni.

BUSTE DE LA VILLE DE CAPOUE
(Musée de Capoue.)

pureté de traits si admirable. Il semble que jamais la douleur humaine n'en ait troublé l'harmonie, et dans cette physionomie si calme on chercherait en vain les pressentiments du sacrifice futur que l'art théologique de l'ancienne tradition aimait à prêter à Marie.

C'est pour cette raison que cette Vierge, si elle est plus belle que celle de l'Annonciation, est peut-être aussi moins touchante. Elle réalise le type idéal de la jeune épousée; c'est ainsi qu'on aime à se figurer Alceste, au milieu des joies de son foyer, avant la révélation du fatal oracle qui l'obligera à se sacrifier à son époux. Cette expression de pureté et d'innocence convient sans doute à la figure de Marie, mais l'art chrétien est habitué à lui demander quelque chose de plus et, même quand il la représente en pleine jeunesse, il veut voir l'éclat virginal de son regard voilé par la vision du drame du Calvaire

La chevelure ondulée, partagée en deux bandeaux qui cachent les oreilles en dégageant le front, achève de lui donner l'aspect d'une figure antique. C'est la coiffure, si élégante dans sa simplicité, que portent les statues féminines de l'art grec au v[e] et au vi[e] siècle avant l'ère chrétienne, les belles Cariatides de la Tribune de l'Acropole, la Vénus de Cnide, la Déméter de Cnide dont le voile est posé sur la tête de la même manière que celui de Marie (Pl. 42). Il suffit de considérer ces figures pour être frappé de la parenté qui les unit à travers dix-huit siècles d'intervalle à l'œuvre du « Maître de la Visitation ». Si l'on veut apprécier d'ailleurs l'effet d'anachronisme que produit la présencede la statue de Marie à la façade de Reims, il suffira de rapprocher sa coiffure si simple des torsades compliquées, comme pouvaient en porter la comtesse Marie de Champagne ou la reine Marguerite de Provence, qui encadrent le visage de la Vierge au trumeau.

Ainsi l'inspiration que révèlent ces deux physionomies est tout à fait éloignée des tendances de l'art gothique, mais la divergence éclate surtout dans le style des draperies. Considérons, par exemple, le manteau dans lequel la Vierge au trumeau s'enveloppe avec une véritable majesté (Pl. 36). En relevant l'un des pans, elle y détermine des plis d'une belle largeur, mais qui sont relativement simples et assez rares : son costume est, en effet, celui du XIII[e] siècle, et ce sont les étoffes de la fabrique rémoise qui composent son manteau et sa jupe et leur donnent, à cause de leur épaisseur, cet aspect un peu lourd.

Les draperies des statues de la Visitation, au contraire, ont toute la légèreté et toute la richesse de plis des étoffes antiques. Elles sont presque diaphanes : c'est ainsi que le mouvement d'Élisabeth laisse apercevoir son genou droit et celui de la Vierge une partie du coude. Mais, surtout, elles sont naturellement plissées : à côté des larges sillons obliques déterminés par les gestes des deux personnages, apparaît une multitude de fines ondulations qui résultent de la nature même de l'étoffe. En style de couturier, l'étoffe du groupe de la Visitation ne « se tient » pas au même degré que celle de la Vierge au trumeau : celle-ci est faite de bon drap fabriqué à Reims, celle-là est la toile aérienne de lin dont s'enveloppaient les vierges athéniennes à la procession des Panathénées.

Le manteau dans lequel se drapent les deux statues de la Visitation n'est autre que l'*himation* des Athéniennes du V[e] siècle. C'était une pièce rectangulaire de 3 mètres de long sur 1[m],50 de large. Elle était jetée sur le long *chiton*, ou tunique serrée à la taille et qui tombait jusqu'aux pieds. Avec des éléments aussi simples les élégantes de la Grèce antique trouvaient le moyen d'obtenir les combinaisons les plus variées et connaissaient les caprices de la mode. C'est

à l'aimable essaim des figurines de Tanagra qu'il faut demander le secret des multiples manières dont on pouvait draper l'*himation :* tantôt on le laissait flotter par derrière en ramenant les pans sur les deux bras, à la manière du châle des Vénitiennes ; ou bien, rejeté négligemment sur l'épaule gauche, il ressemblait à une écharpe ; enfin, passé autour de la tête, il faisait office de voile.

C'est de cette manière qu'il est disposé sur les statues de la Visitation. Couvrant le sommet de la tête, il est croisé sur la poitrine en dégageant la gorge : Marie et Elisabeth s'en enveloppent étroitement en ramenant un des pans sur le bras gauche et en le laissant flotter. Dans le bas, on aperçoit les plis serrés de l'ample *chiton*, qui tombe à flots sur les pieds.

Ce costume harmonieux est celui des figures féminines de la grande sculpture. La ligne de ses plis, d'une courbe gracieuse, est légèrement oblique ; elle donne aux corps une expression d'élancement sans aucune raideur. Mais, surtout, ces petits plis frissonnants et écrasés par place, en creusant sur le corps de légères lignes d'ombre, produisent un relief incomparable. Traitée à la manière des maîtres grecs, la pierre champenoise fait un effet de chatoiement analogue à ceux du marbre pentélique ; il ne manque que le ciel de l'Attique pour mettre en pleine valeur la richesse de ces multiples ondulations où la lumière vient pour ainsi dire se jouer. Jamais les maîtres gothiques n'ont atteint une telle puissance de modelé, et jamais non plus ils n'eurent une telle science de l'éclairage. Voyez avec quelle grâce les bords de l'*himation* ont été écartés afin de creuser deux ombres qui mettent le visage en pleine lumière. Celui de Marie, aux bords plus minces, donne des ombres plus légères qui permettent de deviner la gracieuse inflexion du cou ; le voile d'Élisabeth, au contraire, enroulé

en une torsade épaisse, produit un contraste plus vigoureux et accuse ainsi l'énergie des traits. Le maître, contemporain de saint Louis, qui s'est trouvé capable d'observer ces nuances n'avait plus rien à apprendre; grâce à son génie, il avait dérobé à l'antiquité le secret de la grande sculpture.

C'est encore à l'art attique du ve et du ive siècle qu'il faut recourir pour trouver des draperies d'un style équivalent. Les glorieux marbres du Parthénon, victimes, comme les statues de Reims, du vandalisme des hommes, présentent les mêmes étoffes légères aux plis multiples et harmonieux que vient baigner la lumière. Voyez, par exemple, l'admirable bas-relief du Temple de la Victoire Aptère : la Victoire dénouant sa sandale. Le voile transparent dont elle s'enveloppe, et sur lequel son mouvement creuse de véritables ondes d'un rythme si harmonieux, apparaît d'une étoffe si ténue, qu'il en est presque immatériel. Considérons maintenant le célèbre groupe des Parques conservé au British Museum (Pl. 43). Si mutilées qu'elles soient, ces statues conservent, par le simple jeu des draperies étalées en flots majestueux sur leurs genoux, l'expression de calme et de majesté incomparable que le sculpteur a voulu prêter aux trois déesses qui président aux destinées des hommes. Avec la statue d'Iris, au contraire, nous voyons un effet différent : les draperies, soulevées comme par un souffle puissant, se creusent en plis d'une grande profondeur, mais leur chute sinueuse, d'une ligne si noble et si harmonieuse, exprime la légèreté avec laquelle la messagère des dieux s'élance de l'Olympe, rapide comme la pensée.

Certes les draperies de ces statues immortelles ont une puissance d'expression, une liberté de style, une richesse d'effets, que le groupe de la Visitation n'atteint pas au même degré. Et, pourtant, Marie et Élisabeth sont bien les sœurs de ces déesses de l'Acropole et, placées au milieu

d'elles, leurs figures paraîtraient moins dépaysées qu'en face de la Reine de Saba ou de la Vierge au trumeau.

Une inspiration commune unit donc les statues de Reims aux marbres du Parthénon. Dans des œuvres aussi éloignées s'affirme également un des plus grands efforts qu'ait jamais tentés la sculpture pour atteindre l'idéal de la beauté humaine. Le groupe de la Visitation n'a rien de commun avec l'ensemble des statues qui ornent la façade de Reims : il ne se rapproche d'elles que par son sujet, mais, à vrai dire, l'inspiration chrétienne en est absente. L'art dont il relève est celui de la Grèce païenne. Sans doute le sculpteur a prêté aux deux physionomies des traits correspondant à l'âge et à l'expression morale qui conviennent à Marie et à Élisabeth, mais, si l'on trouve dans la figure de la Vierge la grâce, la pureté et l'éclat triomphal de la jeunesse, on y cherche en vain cette nuance un peu triste de résignation à la volonté divine qui est la marque vraiment chrétienne de l'art.

Il est vrai que nous sommes peut-être moins difficiles en cette matière que les contemporains de saint Louis. A côté des Vierges académiques qui ont envahi l'art religieux depuis la Renaissance, la Vierge de la Visitation semble suffisamment chrétienne ; elle l'est plus, évidemment, que certaines Madones du Bernin ou que celles du *Bréviaire de Paris* illustré par Boucher. Mais si l'on veut avoir une idée exacte de tout ce que cette statue a d'inattendu et de déconcertant au XIIIe siècle, c'est à la Vierge voisine, si humble et si résignée, de l'Annonciation qu'il faut la comparer.

Quant à sainte Élisabeth, elle réalise la figure de la prophétesse, mais qui pourrait être aussi bien la Sibylle de Cumes que la mère du Précurseur. Devant ce regard profond, qui semble lire à travers les voiles de l'avenir, ce

n'est pas aux versets de saint Luc que l'on songe, mais ce sont plutôt les vers de la quatrième églogue de Virgile qui chantent dans la mémoire :

Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
Jam nova progenies cœlo demittitur alto[1].

II

Ainsi le problème que soulève le groupe de la Visitation se pose en termes très nets. Comment une œuvre pareille, de style et d'inspiration antiques, a-t-elle pu être exécutée au XIIIe siècle et trouver place dans un ensemble de statues si différentes d'elle ?

La première idée qui vient à l'esprit, c'est que la Visitation a été placée là à une époque postérieure. Elle pourrait être une œuvre de la Renaissance, ou même d'une époque plus moderne. Une date est en effet gravée sur la tête de la Vierge. L'abbé Cerf y avait lu : 1394. Un examen plus minutieux a permis de lire : « 1739, 4e octobre ». Comme, d'après les archives du Chapitre, d'importantes réparations furent exécutées à cette époque « au frontispice de Notre-Dame », c'est-à-dire à la grande façade, certains archéologues ont conclu que le groupe de la Visitation avait été mis en place sous Louis XV[2]. C'est là une solution un peu décevante, et il faudrait, pour entraîner notre

[1] *Bucol.*, IV, 6-7.

[2] Mme Sartor, *La Cathédrale de Reims : Étude sur quelques statues du grand portail*; Reims, 1910.

adhésion, des arguments irrésistibles, qui font totalement défaut.

Fort heureusement, les archives du chapitre donnent des détails très précis sur les sculptures qui furent refaites entre 1734 et 1742. M. Demaison les a étudiées avec soin : il a vu que les statuettes de certaines voussures et la tête de l'Enfant Jésus du trumeau, pour n'en citer que quelques-unes, datent de cette époque. En revanche, il n'est nullement question dans ces comptes du groupe de la Visitation, et la date de 1739, gravée sur la tête de la Vierge, à un endroit singulièrement choisi pour une date commémorative, apparaît comme un de ces *graffiti* qui déshonorent trop souvent nos monuments publics : c'est l'œuvre de quelque ouvrier facétieux. Comment croire d'ailleurs que, si ces admirables statues dataient du XVIIIe siècle, le nom de leur auteur eût été laissé dans l'oubli ?

La question est d'ailleurs tranchée par une gravure datée de 1652 qui représente la façade de la cathédrale et où le groupe de la Visitation figure à la place qu'il occupe aujourd'hui. Nous remontons donc jusqu'au XVIIe siècle ; mais ce n'est pas encore suffisant, et rien ne nous prouverait que nous ne sommes pas en face d'une œuvre de la Renaissance, si la marque du XIIIe siècle ne se voyait d'une façon évidente sur ces statues.

Considérons d'abord le buste de Marie. Tout est antique, aussi bien dans la figure que dans l'arrangement des draperies, sauf pourtant un détail. Le bord de la tunique qui forme l'encolure est orné d'un galon d'étoffe auquel pend une sorte de cœur ; la parure est complétée par un fermail très simple, en forme de médaillon fixé par une épingle. Le galon et le bijou appartiennent d'une manière certaine à la mode du XIIIe siècle. Des fermails de forme aussi simple ornent la poitrine de la Reine de

Saba et celles d'Ève, au transept nord, et de plusieurs statues d'anges. La Vierge Dorée d'Amiens, dont la date, 1288, n'est pas contestable, en porte un tout à fait analogue.

Nous avons là une preuve certaine que la statue de la Vierge de Reims appartient au XIIIe siècle. Ce détail nous montre aussi qu'en s'inspirant d'une œuvre antique le « Maître de la Visitation » ne fut pas un copiste servile, mais laissa une part à la fantaisie. Non seulement il a donné à la Vierge une parure comme en portaient les grandes dames de son temps, mais il a eu soin de lui placer dans la main gauche le livre de prières qu'elles apportaient à l'église. Ces traits d'une naïveté délicieuse portent bien la marque du XIIIe siècle.

Enfin, un autre détail emporte tous les doutes qui pourraient encore subsister. Les statues du groupe de la Visitation, les colonnes auxquelles elles sont adossées, les soubassements qui les supportent sont taillés dans le même bloc de pierre, ainsi qu'on s'en est rendu compte par certaines cassures. Or, le feuillage des chapiteaux qui surmontent les colonnes, les arcatures tréflées qui ornent les soubassements et les figurines placées en culs-de-lampe ne diffèrent en rien de l'ornementation, d'une unité parfaite, qui encadre les autres statues. Le groupe de la Visitation appartient donc, comme l'ensemble des statues de la grande façade, à la deuxième moitié du XIIIe siècle.

On peut même arriver à plus de précision. Il existe au bas-côté du chœur oriental de la cathédrale de Bamberg un groupe de la Visitation dont les rapports avec celui de Reims sont incontestables. Il suffit de rapprocher la Vierge de Bamberg (Pl. 44) de celle de Reims pour voir que ses draperies sont disposées de la même manière et ont bien le même mouvement : voile autour de la tête et pan retom-



LES PARQUES



Photos Mansell.

DÉMÉTER ET CORÉ, IRIS

Statues des frontons du Parthénon (British Museum).



1 Photo Alinari.

2



Photo Monuments historiques.



3

Photo Neurdein.

1. L'ADORATION DES MAGES (Chaire du Baptistère de Pise). — 2. STATUE DU GRAND-PRÊTRE ABIATHAR (Ébrasement gauche du portail central de Reims).
3. LA VIERGE DE LA VISITATION (Cathédrale de Bamberg).

bant en flots sur le bras gauche. Sans doute, dans cette imitation, on constate de la lourdeur et de la maladresse. Le maître de Bamberg n'a pas su, comme celui de Reims, retrouver la ligne de l'art antique. Ses draperies sont confuses; elles sont faites d'une étoffe trop raide, qui se chiffonne sans se plisser régulièrement; au lieu de retomber franchement sur le bras gauche, elles pendent en flots confus, de manière à empâter complètement la ligne du corps. La Vierge de Reims porte avec grâce et avec aisance les draperies des statues de Phidias : on sent que c'est son costume national. Celle de Bamberg est, au contraire, empruntée et comme déguisée. On a l'impression que cette parure n'est pas faite pour elle, et tout est démesuré, d'ailleurs, dans ses proportions : l'allongement du corps, les épaules fuyantes, et l'ovale invraisemblable de la figure[1].

Quels que soient les défauts, d'ailleurs, l'imitation n'en est pas moins incontestable. Or, d'après les travaux mêmes des archéologues allemands, les statues de Bamberg furent exécutées sous l'épiscopat de Berthold de Leiningen, entre 1274 et 1280. Un sculpteur allemand qui s'était inspiré de la statuaire de Reims travaillait à Bamberg à cette époque. Il en résulte que la Visitation de Reims, ainsi que l'ensemble des statues de la grande façade, date d'une période qui s'étend entre 1250 et 1270 environ. Toutes ces statues ont donc été mises en place avant la mort de saint Louis, à l'époque où Jean Leloup, puis Bernard de Soissons, dirigeaient les travaux de la cathédrale.

[1] On remarquera, cependant, l'analogie frappante entre les bourrelets concentriques formés par l'*himation* de la Vierge de Bamberg et ceux d'une des trois Parques, représentée étendue : on y retrouve presque les mêmes profils et la même technique.

III

Ainsi la question de date ne saurait faire aucun doute : le groupe de la Visitation est bien une œuvre authentique de la seconde moitié du XIIIe siècle; mais il reste à expliquer comment il a pu être exécuté à cette époque et d'où vient cette rencontre inattendue, à la façade de Reims, entre les contemporains de saint Louis et ces filles de la Grèce antique. Par quel mystère les imagiers gothiques, épris de plus en plus de la vérité et de la nature, ont-ils fini par trouver l'antiquité sur leur chemin, et deux siècles avant l'épanouissement de la Renaissance ? « Comme ces œuvres sont étranges ! a dit M. Mâle. Rien ne les précède, et rien ne les suit. Elles sont l'œuvre d'un artiste qui ne semble pas avoir eu de maître et qui n'a pas eu de disciple[1] ».

Nous serions donc en face d'un fait exceptionnel, presque miraculeux, et M. Mâle émet, avec des réserves, il est vrai, la conjecture séduisante que quelque maître rémois aurait pu recevoir l'hospitalité des ducs français d'Athènes et découvrir sur la colline sacrée l'immortelle beauté des œuvres de Phidias, qui rayonnaient, encore intactes, aux frontons du Parthénon transformé en église. Lorsqu'on voit par l'album de Villard de Honnecourt quelle était la curiosité des maîtres d'œuvre qui parcouraient l'Europe, on ne trouve pas l'hypothèse invraisemblable[2].

D'autre part, si les études d'antique tiennent une certaine place dans cet album, il est facile de voir que rien n'est

[1] E. Mâle, *La Cathédrale de Reims* (*Revue de Paris*, 15 décembre 1914).

[2] Sur les rapports entre Reims et la Grèce française, voy. plus haut, p. 112.

moins fidèle que ces copies et que l'œil du vieux maître a déformé ingénument ses modèles. Que l'on examine, par exemple, l'éphèbe vêtu d'une chlamyde dont la tête est agrémentée du bonnet rond du XIII[e] siècle. Il est intéressant de noter que le « Maître de la Visitation » a commis un anachronisme semblable, quoique plus discret. Mais ces longs pieds et ces mains aux doigts effilés n'ont rien à voir avec l'art antique et le dessinateur a dû exagérer l'inclinaison de la tête ; on est loin de la fermeté de style dont témoignent les statues de Reims. Il faut donc supposer que le « Maître de la Visitation » a fait preuve d'une justesse de coup d'œil et d'une précision tout à fait supérieures à celles de la moyenne des maîtres gothiques et, quelque solution que l'on doive donner au problème, il faut bien reconnaître qu'une pareille intuition de la beauté antique suppose chez lui quelque chose de plus que le simple talent.

Mais s'agit-il vraiment d'un cas absolument isolé, sans précédent et sans lendemain ? Le groupe de la Visitation est sans doute exceptionnel par les qualités de maîtrise qu'il révèle, mais l'inspiration qu'il représente est loin d'être un phénomène unique dans l'histoire de l'art du Moyen âge. Essayons de retrouver le courant auquel cette inspiration se rattache.

C'est un fait bien connu que l'imitation et la copie des œuvres de l'antiquité est, dans les ateliers du Moyen âge, une tradition de l'époque carolingienne que l'on peut suivre jusqu'au XIII[e] siècle. Le mouvement intellectuel qu'on appelle la Renaissance carolingienne n'est qu'une première tentative de retour à l'antique. Tandis que les moines copient avec ardeur les manuscrits des auteurs anciens, les peintres, les ivoiriers, les miniaturistes, introduisent dans leurs compositions des figures empruntées aux monuments antiques. Il suffit de parcourir quelques-uns des beaux livres litur-

giques exécutés à cette époque pour trouver à chaque instant des figures de divinités païennes ou des réminiscences d'ornements antiques, comme le célèbre motif des « Colombes du Capitole » buvant dans un canthare qui ornent l'*Évangéliaire* d'Ebbon, archevêque de Reims (816-835).

On peut dire que c'est à cette résurrection de l'antiquité que les artistes occidentaux durent d'avoir retrouvé le sens de la figure humaine qu'ils avaient perdu totalement à l'époque mérovingienne. Ce fut alors qu'ils recommencèrent aussi à copier la draperie antique.

A l'époque romane, cette tradition se maintint, grâce à l'influence des écoles épiscopales et monastiques. Sans doute l'antiquité ne fut pas l'unique source d'inspiration de l'art roman, mais, jusqu'à la fin du XIIe siècle, elle y eut toujours une place considérable, surtout dans l'école bourguignonne, dans le midi de la France et en Lombardie. Les figures païennes se mêlent souvent, sur les chapiteaux des églises de ces régions, aux personnages bibliques. Par exemple, le motif des deux Victoires casquées accostant un cartouche se montre au cloître de Moissac et sur certains chapiteaux auvergnats. Le gracieux sujet du « Tireur d'épine » orne des chapiteaux girondins ou poitevins. Les atlantes supportant des corniches, les cariatides, les centaures, les griffons affrontés, sont légion. Le courant antique est surtout remarquable en Provence à la fin du XIIe siècle : à la façade de Saint-Trophime d'Arles, disposée comme celle d'un palais gallo-romain, les statues des Apôtres avec leurs draperies en forme d'écharpes remontant sur l'épaule gauche, reproduisent des portraits de rhéteurs dont quelques-uns sont conservés au musée d'Arles[1].

[1] Sur le courant antique qui se manifeste aussi dans la littérature du XIIe siècle, voy. C. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge;* Paris, 1914.

Il en est de même en Italie. A la façade de la cathédrale de Modène (premier quart du XIIe siècle), le sculpteur Guglielmo a tiré d'un sarcophage païen le motif du génie funéraire à la torche renversée, détail singulier dans une église chrétienne, puisqu'il est le symbole de l'anéantissement, mais qui montre que dans ces emprunts au paganisme on se préoccupait plus de la forme que du sens véritable.

Enfin, dans la Sicile des rois normands, quelques sculpteurs poussèrent cette imitation de l'antiquité jusqu'à une véritable maîtrise. La coupe qui termine le chandelier pascal en marbre de la Chapelle Palatine de Palerme est supportée par trois figures d'éphèbes vêtus de l'*exomis*. Ils sont remarquables par la grâce de leur attitude, par la beauté de leur tête, par la vérité de leur anatomie. Le maître inconnu qui exécuta cette œuvre à la fin du XIIe siècle mérite d'être cité à côté de celui de la Visitation, dont il est en quelque sorte le précurseur.

Et il n'est pas indifférent de rencontrer cette interprétation si exacte de l'art antique dans le royaume normand d'Italie méridionale. Sous la dynastie normande, en effet, la Sicile était comme un territoire neutre où se croisaient les courants artistiques du monde entier : architectes et ornemanistes arabes, mosaïstes grecs, sculpteurs occidentaux, travaillaient en même temps à la construction et à la décoration des édifices somptueux, palais, châteaux, églises, monastères, destinés à glorifier la magnificence de Roger II et de ses successeurs. Lorsqu'à la suite d'intrigues politiques les Hohenstaufen parvinrent à mettre la main sur cet héritage envié, le mouvement artistique n'en continua pas moins son cours. Le petit-fils de Barberousse, l'empereur Frédéric II, descendant par sa mère, la reine Constance, de la dynastie normande, adopta l'Italie comme sa patrie. Sur les

cinquante-six ans qu'il vécut, il ne fit que deux séjours en Allemagne et passa quarante-cinq ans en Italie.

Comme ses ancêtres maternels, ce prince eut le goût des constructions splendides et attacha à son service des maîtres de toute nationalité. Un de ses architectes, Philippe Chinard, est un Français de l'île de Chypre, d'origine champenoise. En outre, cet homme, dont le caractère était fait de contrastes, dont la cour cosmopolite parlait toutes les langues connues alors en Europe, favorisa le mouvement de renaissance antique, dont le candélabre de Palerme, exécuté sous les rois normands, paraît avoir été une première manifestation. Frédéric II ne fut donc pas le créateur de ce mouvement, mais il l'encouragea, semble-t-il, pour des raisons politiques[1].

Ce prince, qui se regardait comme le successeur légitime des Césars de l'ancienne Rome, attachait un grand prix à tout ce qui pouvait rappeler l'antiquité fabuleuse dont il se réclamait. Il eut l'idée de faire exécuter des fouilles en Sicile pour découvrir des monuments anciens. Il fit frapper à son effigie des monnaies d'or copiées sur les augustales et édifia à Capoue, à l'imitation des empereurs romains, un véritable arc de triomphe au débouché du vieux pont romain qui franchissait le Volturno.

Cette porte monumentale de Capoue, qui fut élevée de 1233 à 1240, était à cette époque un monument d'un caractère exceptionnel. Elle se composait d'une arche comprise entre deux tours rondes, mais, du côté de la ville, la façade en marbre blanc était ornée de statues d'un style tout antique. Sous la voûte, des bas-reliefs figuraient des trophées de victoires. Parmi les statues qui surmontaient l'arcade, on voyait celle de la Ville de Capoue, celle de l'empe-

[1] E. Bertaux, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*; Paris, 1904 : *Frédéric II et l'art impérial.*

reur lui-même, et les portraits de ses principaux ministres, parmi lesquels on remarquait celui du fameux Pietro della Vigna.

La Porte de Capoue n'existe plus aujourd'hui. En 1557 le duc d'Albe, vice-roi de Naples au nom de l'Espagne, la fit raser à 10 mètres au-dessus du sol, et ses débris furent encastrés dans la maçonnerie d'ouvrages fortifiés. On sauva du moins quelques fragments de statues, qui se trouvent au musée de Capoue. Ils montrent que l'ornementation de cette porte était, comme le groupe de la Visitation, une imitation d'œuvres antiques. La tête provenant de la statue de Capoue, par exemple (Pl. 42), représente, avec ses traits réguliers et sa figure bien pleine, aux cheveux partagés en deux bandeaux et parés d'une couronne de lierre, le type classique de Junon : elle en a toute la majesté et la froideur. Le buste de Pierre de la Vigne a une expression plus animée. Ce visage énergique à la barbe épaisse, aux cheveux librement traités, rappelle par son style certains portraits de philosophes. Sans avoir la même fermeté et la même puissance que le célèbre Sénèque du musée de Naples, il s'inspire cependant de bons modèles, et le nœud caractéristique qui attache son *pallium* se trouve sur plusieurs statues d'époque romaine. On a aussi un fragment décapité de la statue de l'empereur et une tête colossale qui a pu servir de clef de voûte à l'arcade.

La Porte de Capoue présentait donc tout un ensemble de statues d'un caractère exclusivement profane, et c'est là un genre de décoration qu'on ne trouve guère au XIIIe siècle. L'inspiration qu'elle révèle est donc la même que celle du groupe de la Visitation, qu'elle a précédé seulement de quelques années. Elle ne forme pas un cas unique dans l'art italien de cette époque. Dans son beau livre sur l'Italie méridionale, M. Bertaux a pu suivre ce retour à l'antique

sur des monuments campaniens ou apuliens, mais la manifestation la plus éclatante de ce mouvement s'est produite à Pise sur la célèbre chaire du Baptistère, que l'on a été longtemps habitué à considérer, sur la foi des histoires romanesques de Vasari, comme une œuvre unique au XIIIe siècle, véritable point de départ de la Renaissance italienne.

Plus prévoyant que le maître rémois de la Visitation, l'auteur de ce magnifique travail a eu soin de transmettre son nom à la postérité et même d'anticiper sur les éloges qu'il en attendait, en gravant lui-même sur son œuvre les trois vers suivants :

Anno milleno bis centum bisque triceno
Hoc opus insigne sculpsit Nicolas Pisanus
Laudetur digne tam bene docta manus.

« L'an mil deux cent soixante, Nicolas de Pise a sculpté cette œuvre insigne : puisse-t-il recevoir les louanges que mérite une main si savante ! »

Il semble donc que Nicolas de Pise ait considéré son travail comme destiné à faire époque dans l'histoire, et, en effet, auprès des œuvres lourdes et sans vie des vieux marbriers toscans du XIIIe siècle, la chaire du Baptistère de Pise semble marquer le début d'une ère nouvelle.

L'architecture du monument est toute gothique. Les parapets forment un hexagone reposant sur six colonnes par l'intermédiaire de beaux arcs tréflés garnis d'écoinçons sculptés ; une septième colonne soutient le fond. De deux en deux, les bases sont supportées, comme dans l'architecture lombarde, par des corps de lions. Ainsi l'imitation de l'antique n'est pas exclusive, comme elle le deviendra au XVIe siècle ; elle se combine d'une manière originale avec l'ornementation gothique. C'est ainsi qu'à Reims, nous

l'avons vu, les statues de la Visitation se détachent sur un fond décoré de bouquets de feuillages naturalistes et tout gothiques de style. Cette ressemblance entre les deux manières est intéressante à noter.

Les bas-reliefs des parapets représentent successivement l'Annonciation et la Nativité, l'Adoration des Mages (Pl. 44), la Présentation au Temple, le Crucifiement, le Jugement dernier. C'est une sorte d'abrégé de la doctrine chrétienne destiné à des néophytes, mais, si le programme est théologique, le style révèle les mêmes tendances que l'art profane de la Porte de Capoue. On a remarqué depuis longtemps la ressemblance que présente la Vierge de la Nativité avec la figure de Phèdre sur les sarcophages romains conservés à Pise même, au Campo Santo. La Vierge du « Maître de la Visitation » est une jeune Athénienne de l'époque de Phidias ; celle de Nicolas Pisano a la majesté et porte le costume d'une impératrice romaine. Toutes les figures de la composition ont une origine semblable, par exemple le saint Joseph à la barbe de fleuve, assis en costume antique, ou la sage-femme qui aide Marie à baigner l'Enfant Jésus, ou l'ange de l'Annonciation. Il y a un véritable contraste entre le style correct de ces personnages et la maladresse de la composition, qui offre encore des effets de perspective inverse.

L'œuvre de Nicolas de Pise n'a d'ailleurs avec la Visitation de Reims qu'un trait commun : l'inspiration antique. Mais l'antiquité imitée à Reims est celle de Phidias ; l'antiquité que l'on voit, au contraire, à Pise est celle du bas-relief pittoresque d'époque hellénistique ou romaine.

On a fait longtemps honneur à la Toscane de cette première tentative pour reproduire la sculpture antique, mais un document retrouvé en 1827 prouve que le père de Nicolas de Pise s'appelait Pietro d'Apulie, et dans un acte

notarié des archives de Sienne, daté de 1266, Nicolas lui-même est appelé « Magister Nicholas de Apulia ». Nous sommes donc ramenés ainsi à cette école artistique des Deux-Siciles qui exécuta pour Frédéric II la Porte de Capoue. Nicolas d'Apulie n'est devenu Pisan que par naturalisation. Par sa naissance et son éducation il se rattache aux sculpteurs des Deux-Siciles, et c'est bien à eux, en dernière analyse, qu'on doit cette tentative de retour à la sculpture antique.

Nous arrivons donc à constater qu'au moment même où la sculpture monumentale, chaque jour plus près du modèle vivant, produisait les chefs-d'œuvre de la façade de Reims, quelques maîtres, attardés dans une tradition qui remontait à l'époque carolingienne et que l'on suit à travers la période romane, préféraient s'inspirer d'œuvres antiques. Leur tentative ne doit donc pas être représentée comme un point de départ, mais bien plutôt comme un aboutissement. Deux ateliers éloignés l'un de l'autre et sans rapports entre eux personnifient cette tendance au XIIIe siècle. Le premier est celui des Deux-Siciles qui, dès la fin du XIIe siècle, exécute les cariatides du candélabre de Palerme, édifie de 1233 à 1240 la Porte de Capoue, produit enfin, en 1260, la magnifique chaire de Pise. Le second, dont l'activité se manifeste entre 1250 et 1260, est l'atelier de Reims, dont le chef-d'œuvre est le groupe de la Visitation.

Mais à Reims même ce morceau n'est pas entièrement isolé, et d'autres statues de la grande façade, bien que moins parfaites, révèlent aussi une inspiration antique. Au portail des Saints, par exemple, des deux anges qui entourent saint Nicaise, celui qui est à la droite du saint diffère entièrement par son style et ses proportions de l'ange placé en face de lui (Pl. 40). Sa tête est plus grosse, son expression plus calme; ses cheveux crêpelés sont traités

comme ceux de la Vierge de la Visitation ; ses draperies tombent avec une régularité et une ampleur toute classique.

De même, la belle statue regardée comme celle du grand-prêtre Abiathar, qui fait suite à celle de la Reine de Saba, se drape avec majesté dans une toge d'orateur romain (Pl. 44). Sa tête pensive, à la barbe et aux cheveux frisés, offre cette expression de gravité et de dignité que présentent certaines statues d'empereurs ou de sénateurs romains. Le modèle a pu être fourni par l'un des monuments antiques que Reims pouvait avoir conservé au xiii[e] siècle.

Ainsi, à côté des maîtres gothiques qui ne voyaient de progrès pour leur art que dans une observation chaque jour plus précise de la vie réelle, Reims a possédé un atelier où l'antiquité seule était en honneur. On peut suivre cette tendance depuis les statues du transept nord, avec leurs draperies aux petits plis multiples, jusqu'à celles de la grande façade. Le groupe de la Visitation est le chef-d'œuvre incontesté de cet atelier et suffit à fonder sa gloire. Nous pouvons donc conclure que, s'il est exceptionnel par sa beauté, qui n'avait jamais été atteinte jusque-là, l'inspiration qu'il représente n'est pas un phénomène isolé au xiii[e] siècle. Si les maîtres de cette époque ont réussi à donner de l'art antique une représentation plus fidèle et moins gauche que celle qu'avait connue l'art roman, cette maîtrise nouvelle est due aux progrès mêmes de la technique. Affranchie de toutes les conventions, la statuaire du xiii[e] siècle peut interpréter la nature : à plus forte raison est-elle capable, si quelques maîtres en ont la volonté, de reproduire les œuvres antiques.

Mais il y a plus : au moment où l'art chrétien, grâce à la profondeur de son inspiration théologique, cherche à exprimer dans sa pureté le sentiment religieux, en faisant abstraction de tous les traits individuels, de tous les détails

inutiles qui pouvaient l'affaiblir, il parut à certains maîtres que seul l'art antique correspondait à l'idéal de beauté qu'ils portaient en eux et pouvait dégager la sculpture de toutes les contingences, pour ne laisser subsister que les vérités éternelles. Le « Maître de la Visitation » aurait volontiers souscrit à la doctrine de Michel-Ange « de ne jamais rechercher la ressemblance d'une personne vivante, si elle n'était d'une beauté infinie ». A la différence des sculpteurs qui, sous couleur de représenter les personnages de l'histoire sacrée, exaltaient en réalité les qualités de leur race et de leur terroir, le « Maître de la Visitation » ne trouva aucun modèle vivant qui pût correspondre à la hauteur de sa pensée. Seul l'art grec, et l'art grec selon Phidias, lui parut digne d'en exprimer toute la noblesse.

Mais comment se fait-il qu'une œuvre aussi puissante n'ait pas donné naissance à toute une école ? Comment se fait-il que des expériences aussi belles que le groupe de la Visitation ou la chaire de Pise n'aient pas été plus fécondes, et qu'un véritable hiatus d'un siècle les sépare des débuts de la Renaissance italienne ? L'école antique de Reims ne paraît pas avoir eu d'autre disciple que le maître assez maladroit de Bamberg. En Italie, Giovanni Pisano, fils de Nicolas d'Apulie, a rompu complètement avec l'enseignement de son père, et sa chaire de la cathédrale de Pise forme un véritable contraste avec celle du Baptistère. La sculpture qui domine au XIVe siècle, aussi bien en France qu'en Italie, est de plus en plus naturaliste et fait une part de plus en plus grande à l'émotion dramatique et aux attitudes animées, qui vont jusqu'au maniérisme. Ce sera seulement dans la Florence des Médicis qu'on recommencera à interpréter les œuvres de la sculpture antique.

La raison de cette impuissance des maîtres du XIIIe siècle à créer un mouvement de renaissance de l'antiquité qui

fût durable me paraît être, justement, ce goût de plus en plus vif qui se manifeste dans la sculpture pour le naturalisme, pour le trait individuel et pittoresque. Mais la fortune de ce nouveau style, dont certaines statues de la façade de Reims nous ont révélé quelques-unes des premières manifestations, est due elle-même à une raison plus profonde : elle correspond au changement des aspirations religieuses qui fut la conséquence de la prédication franciscaine.

Jusqu'au milieu du XIII[e] siècle l'art ne s'était donné d'autre mission que d'exprimer par ses figures la grandeur et la beauté de la religion chrétienne. A une société éprise surtout de théologie, désireuse d'élever l'édifice éternel bâti sur les solides assises de la foi et de la raison, correspondait un art idéaliste, attaché à la beauté des formes et à la noblesse de l'expression, désireux de prouver plus que d'émouvoir. Le calme des figures antiques et la majesté de leurs draperies convenaient admirablement à cette tendance, et l'on peut affirmer que le groupe de la Visitation de Reims fut son œuvre suprême.

Mais dans les statues mêmes qui entourent cet admirable groupe se révèlent de nouveaux accents. La théologie ne suffit plus à contenter les âmes : saint François d'Assise est venu leur révéler tous les trésors d'émotion dramatique que renferme l'Évangile. Ce n'est pas assez d'en comprendre les dogmes : il faut faire d'eux un principe d'action.

Dès les temps de Giotto, de Duccio et des peintres de la basilique d'Assise, l'art commence à refléter ces nouvelles tendances. La noble sérénité des figures du XIII[e] siècle ne le satisfait plus, mais il recherche avant tout l'émotion dramatique et le cadre pittoresque. L'anachronisme perpétuel devient sa loi, et ce n'est plus, comme on se l'imagine, une simple naïveté, car, si l'Évangile est éternel, si l'enseigne-

ment et le sacrifice du Christ sont toujours actuels, pourquoi ne pas représenter Jésus prêchant au milieu des rues pittoresques des villes de Toscane, pourquoi ne pas prêter aux disciples d'Emmaüs le costume et les traits des bourgeois de Sienne ou de Florence, pourquoi ne pas montrer au pied de la croix les soldats bardés de fer, les magistrats avec leur simarre et la populace pittoresque des villes du XIV[e] siècle ? L'inspiration antique, qui s'adaptait si bien à l'art théologique, n'a donc plus rien à faire ici, et c'est la véritable raison pour laquelle l'expérience de Nicolas Pisano et celle du « Maître de la Visitation » devaient être sans lendemain.

Le groupe de la Visitation sépare donc, en réalité, deux âges distincts. Il marque la frontière entre l'art théologique, dont il est en quelque sorte l'épanouissement, et l'école naturaliste, qui manifeste en face de lui sa vitalité. Le charme de la façade de Reims était fait de cette étonnante variété où se rencontraient deux des aspects de la pensée du Moyen âge. On y voyait la Reine de Saba étaler toutes les grâces de son costume de cour en face des draperies harmonieuses de l'art grec. Des deux écoles ainsi en présence, celle de la Reine de Saba et du « Maître du saint Joseph » devait l'emporter pendant près d'un siècle. Puis, le caractère outré avec lequel les nouveaux principes furent appliqués au XV[e] siècle contribua à préparer leur abandon. Et lorsque l'on commença à se fatiguer des attitudes déhanchées et des faces convulsées de la sculpture flamboyante, l'art européen, par une réaction inévitable, revint encore une fois puiser à la source intarissable de beauté qu'est la sculpture antique.

CHAPITRE X

LES AUTRES ASPECTS DE L'ÉCOLE DE SCULPTURE DE REIMS. — SCULPTURE RELIGIEUSE, SCULPTURE DE GENRE

1. *L'inspiration religieuse. Les gâbles et les arcades pleines.* — 2. *L'inspiration anecdotique. La décoration intérieure au revers de la façade.*

L'étude de la statuaire monumentale nous a permis de mesurer le degré de puissance auquel étaient parvenus les ateliers de Reims dans la deuxième moitié du XIIIe siècle ; mais ce n'est là encore qu'une partie de leur œuvre. A côté des grandes statues, des morceaux de moindre dimension, statuettes, bas-reliefs, culs-de-lampe, cariatides, portent la marque des plus grands maîtres, et l'on y retrouve d'une façon certaine l'inspiration des ateliers du saint Joseph ou de la Reine de Saba. Quelques œuvres, au contraire, ne peuvent se rattacher à aucun des ateliers que nous connaissons déjà et révèlent par leur style des personnalités presque aussi puissantes que celles des maîtres de la grande façade.

La fécondité de l'école de Reims fut donc admirable. Au lieu de la note religieuse presque unique qui dominait à Chartres et à Amiens, le décor de Reims présente des aspects multiples. Une richesse prodigieuse de formes, une variété et une exubérance d'expressions, le sens de la vie allié au génie ornemental, tels sont quelques-uns des caractères qui la distinguent. Le sentiment religieux très

sincère, l'orgueil mondain, la bravoure militaire, la malice du terroir et les facéties parfois un peu libres, le décor végétal emprunté aux campagnes champenoises : on y trouve tous les sentiments, toutes les impressions. C'est une vue en raccourci de la nature et du monde moral tels que les concevaient les imagiers du temps de saint Louis. Aux maîtres que nous connaissons déjà il faut en ajouter quelques autres dont l'individualité puissante, dont la fantaisie audacieuse, émancipée de toute préoccupation théologique, s'est donnée libre cours, surtout dans les parties hautes. Il semble qu'ils n'aient composé quelques-uns de ces morceaux, perdus pour ainsi dire dans des endroits peu visibles, que pour le seul plaisir d'éprouver jusqu'à quelles limites d'expression pouvait atteindre leur art. La virtuosité est déjà sensible sur quelques-unes de ces œuvres, étonnantes par les rapports qu'elles présentent avec la sculpture moderne.

I

En dehors des grandes statues, l'œuvre la plus importante est l'ornementation des trois gâbles. Nous en connaissons déjà le sens théologique. Nous avons vu que les trois groupes de statues qui les décorent forment, pour ainsi dire, les trois points d'une démonstration destinée à opposer le supplice de Jésus à son triomphe à la fin des temps. On peut dire que l'exécution de ces statues a été de tous points conforme au programme arrêté : par leur composition et leur style elles sont empreintes d'un sentiment religieux très profond et l'on n'y remarque pas la note quelque peu

profane qui nous a frappés dans certaines statues du soubassement.

Ce n'est pas au hasard que le sujet du Couronnement de Marie a été choisi pour orner le gâble central de la cathédrale du sacre (Pl. 47). Des rapports mystiques unissent la cérémonie qui se déroule au ciel à la liturgie terrestre instituée en faveur des rois de France. La composition de la scène, qui est fort belle, dénote une certaine recherche de l'élément pittoresque et dramatique. Le groupe de Jésus et de Marie occupe le sommet ; tous deux sont assis sur un trône. Le Christ-roi, la tête ceinte du diadème, place, avec un geste de majesté souveraine, une couronne sur la tête de sa mère qui, le corps légèrement incliné, les bras étendus et les mains jointes, baisse la tête avec une expression de foi et de bonheur ineffable.

Le triomphe de Marie au ciel avait été représenté souvent dans l'art chrétien depuis la fin du XIIe siècle, mais aux tympans de Senlis (Pl. 30), de Laon et de Chartres le Christ bénit simplement la Vierge, qui a déjà la couronne sur la tête ; à Amiens, à Longpont, c'est un ange planant au ciel qui procède au couronnement de Marie ; à Notre-Dame de Paris, il se contente même d'ajouter une escarboucle à sa couronne. L'interprétation adoptée à Reims est donc une nouveauté ; elle apparaît presque au même moment au tympan de la porte de la Vierge à la cathédrale de Bourges (vers 1270) et sur la belle mosaïque absidale de Sainte-Marie-Majeure exécutée par Jacopo Toriti en 1296. C'est la même disposition que l'on trouve sur un gracieux groupe en ivoire peint conservé au musée du Louvre et exécuté au milieu du XIIIe siècle : les fleurs de lys dont les robes sont semées semblent indiquer que le morceau peut provenir d'un atelier royal.

Ces détails, qui peuvent sembler infimes, sont pourtant

un indice très remarquable de l'accent nouveau qui anime l'art chrétien dans la deuxième moitié du XIIIe siècle. On y voit les compositions rechercher de plus en plus l'action dramatique. Les sculpteurs de Senlis ou de Paris nous montraient la Vierge glorifiée dans la splendeur de son triomphe : celui de Reims nous fait assister à l'acte auguste de son couronnement.

Et cette conception plus dramatique se manifeste dans les autres détails. Aux pieds du trône divin sont placés debout, la tête haute, les deux chérubins à trois paires d'ailes. Plus bas, les milices célestes viennent rendre hommage à leur souveraine. Par une disposition pittoresque, les deux anges qui s'avancent au premier rang plient le genou ; ceux qui les suivent sont debout et chacun d'eux, dans une attitude différente, se dispose à s'agenouiller à son tour.

On voit aussi avec quel bonheur les figures ont été disposées sous les deux rampants du gâble et comment le sculpteur a su, avec une véritable ingéniosité, adopter une solution à la fois vraisemblable et décorative. Les personnages ne se pressent pas maladroitement, comme dans les compositions du début du XIIIe siècle : chacun d'eux a son rang marqué, et cependant cette double procession n'offre aucune monotonie, à cause de la vérité des attitudes. Ce gâble fait songer, par son eurythmie, aux frontons des temples grecs dont les créateurs avaient su résoudre avec le même bonheur un problème analogue, en disposant avec naturel des personnages alternativement debout, assis ou couchés, suivant l'espace qu'ils devaient remplir. Il va sans dire que l'auteur du gâble n'a nullement imité l'art antique : c'est grâce au sens profond de la beauté qui l'inspirait qu'il est arrivé spontanément au même résultat.

Enfin, le caractère dramatique de la scène est marqué par les détails, d'une naïveté délicieuse, qui sont destinés à la

situer en plein ciel. Ce sont les nuages qui déroulent leurs volutes et leurs spirales sous les pieds des personnages; c'est le globe entouré de rayons qui occupe le sommet de la scène ; c'est, enfin, le splendide étagement des clochetons qui, d'après les traditions de l'art chrétien, représentent les tours de la Jérusalem céleste : par la somptuosité de leurs gâbles et de leurs pinacles ils complètent le décor de cette liturgie supra-terrestre que l'imagination du sculpteur a évoquée d'une manière si poétique. La beauté des draperies et le sourire gracieux des anges permettent de rapprocher cette œuvre de celles qui sont sorties de l'atelier du « Maître du saint Joseph », mais elle en diffère par une expression religieuse beaucoup plus haute. L'élévation de cette partie de la façade doit être d'ailleurs plus récente que l'exécution des soubassements : c'est sans doute entre 1280 et 1290 qu'il faut la placer.

Le gâble septentrional, aujourd'hui déchiqueté et mutilé par l'incendie et le bombardement, révélait des qualités analogues (Pl. 45). Comme nous l'avons vu, c'était la première fois que le sujet de la Crucifixion s'étalait avec cette franchise, et au moyen de statues en haut-relief, à la façade d'une église. Mais, surtout, la composition de la scène indique bien les nouvelles tendances de l'art chrétien. Nous n'avons plus ici, comme dans les Crucifiements du XIIe siècle, une simple leçon de théologie, mais c'est le drame du Golgotha qui est évoqué dans sa réalité douloureuse, au milieu du cadre tragique que décrivent les Évangiles. La composition de Reims semble une simplification, adaptée à la sculpture, des Crucifiements dramatiques et pittoresques qui se montrent dans l'art italien de la fin du XIIIe siècle. La scène ne comporte ici que sept personnages. A l'immense et lourde croix, dont les bras empiètent sur les rampants du gâble, le Christ est attaché par trois clous qui s'enfoncent dans ses

chairs. Les deux pieds, croisés l'un sur l'autre, sont fixés par un seul clou et il en résulte que le corps, arrêté dans sa chute, a une tendance à se porter de côté. Le Crucifix de Reims offre en sculpture un des premiers exemples de ces corps arqués qui seront exagérés au XIVe siècle. Aux deux côtés de la croix sont les bourreaux et les Juifs, avec la lance et l'éponge[1]. Aux deux extrémités, la Vierge et le disciple bien-aimé manifestent leur douleur. Et c'est là aussi un accent nouveau, car dans les compositions du XIIe siècle Marie garde au pied de la croix toute sa fermeté et montre plus de résignation que de désespoir, comme si elle ne voyait dans ce spectacle que l'accomplissement des prophéties. C'est au XIIIe siècle qu'à cette interprétation toute théologique succède une note plus humaine, qu'on trouve déjà dans l'art byzantin monastique, et bientôt Marie, devenue la Mère de douleur, sera montrée défaillante en face de son Fils crucifié. Cette tendance pathétique est encore à peine indiquée à Reims : l'attitude qui est celle de la Vierge n'en est pas moins une nouveauté. Placée plus bas que les autres personnages, elle semble détourner la tête de la vision d'horreur et joint les mains dans un geste de prière, tandis que le mouvement de ses draperies montre qu'elle plie les genoux comme si elle allait défaillir. L'ancienne conception théologique de la Vierge debout sur le Calvaire avait sans doute sa noblesse, mais combien la Vierge de Reims, qui montre sa douleur comme une femme, comme une mère, nous semble plus touchante et plus près de nous !

Tout le récit de la Passion se déroulait dans les voussures du portail nord, qui ont été complètement calcinées par l'incendie du 19 septembre. Dans ces groupes de jolies statuettes, aujourd'hui irrémédiablement perdues, on retrou-

[1] Têtes refaites au XVIIIe siècle.

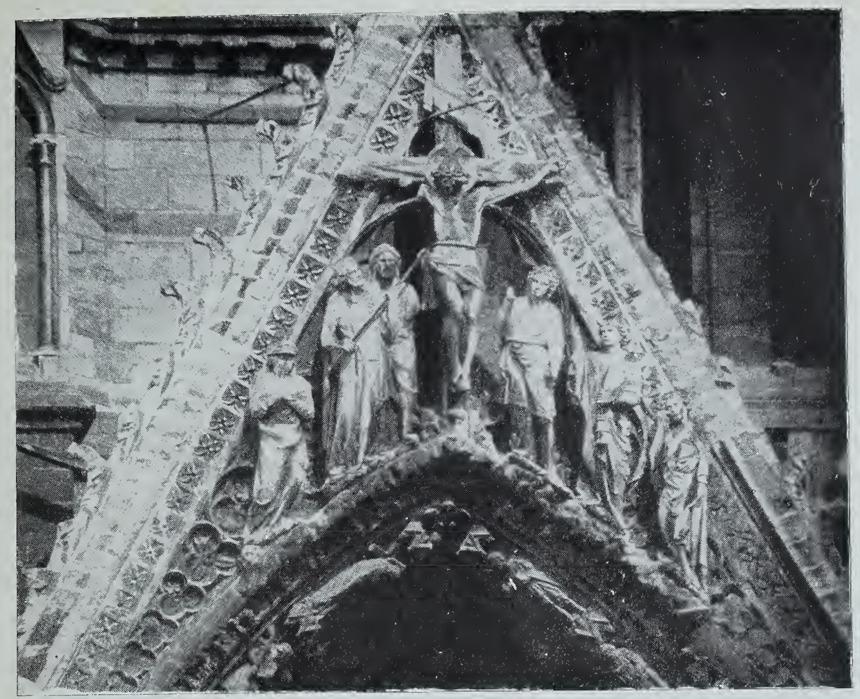
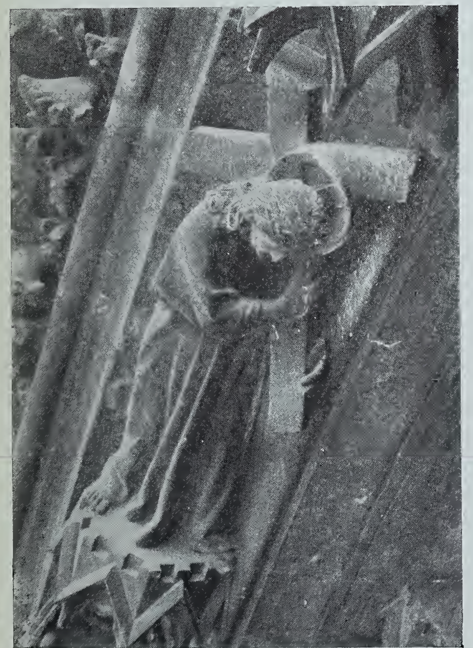
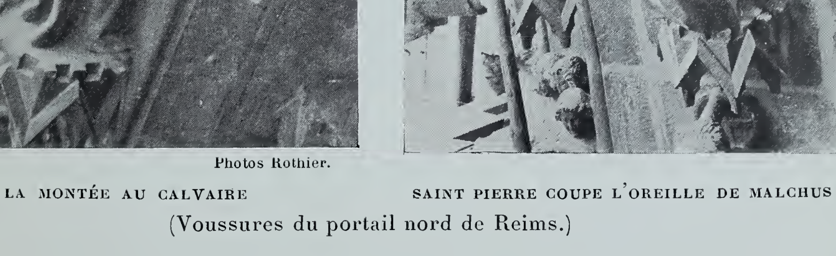


Photo Martin-Sabon.

LA CRUCIFIXION

(Gâble du portail nord de Reims.)





Photos Rothier.

LA MONTÉE AU CALVAIRE

SAINT PIERRE COUPE L'OREILLE DE MALCHUS

(Voussures du portail nord de Reims.)



Photo Martin-Sabon.

L'INVENTION DE LA CROIX, LA TENTATION

(Arcade accostant le portail nord.)



Photo Rothier.

LE JUGEMENT DERNIER

(Gâble du portail sud.)



Photo Martin-Sabon.

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE AU CIEL

(Gâble du portail central.)



Photo Rothier.

LA RENCONTRE D'ANNE ET DE JOACHIM A LA PORTE DORÉE

(Revers de la façade occidentale.)

vait la même recherche des scènes pathétiques et des détails pittoresques que dans les sculptures du gâble. C'est ainsi que, d'après les Évangiles, lorsque Judas se présenta avec les soldats pour arrêter Jésus, un des disciples tira l'épée, se jeta sur un valet du grand-prêtre et lui coupa une oreille. Saint Jean (xvii, 10) attribue ce geste à saint Pierre et donne le nom de ce valet, qui s'appelait Malchus. Le sculpteur de Reims a représenté cet épisode dans la voussure avec beaucoup de verve et de vivacité. Enflammé d'indignation, saint Pierre a renversé Malchus et, le tenant par les cheveux, il se prépare à lui trancher l'oreille avec sa large épée. Le geste est bien étudié et l'expression est très vivante (Pl. 45).

Ce qui est nouveau surtout dans ce récit de la Passion, c'est l'effort qui a été fait pour mettre en lumière les souffrances de Jésus. La montée du Christ au Calvaire, par exemple, n'étonnerait pas les chrétiens de nos jours, parce que l'art religieux nous a rendu familière la représentation réaliste et pathétique de la Passion. Au xiiie siècle, au contraire, l'interprétation adoptée à Reims pouvait passer pour une hardiesse. On y voit Jésus, le corps plié en deux, succombant sous le poids de son pesant fardeau ; tout son être exprime l'effort et la souffrance (Pl. 45). L'esprit tout différent dans lequel la même scène avait été conçue jusqu'au milieu du xiiie siècle nous est montrée par un fragment de l'admirable jubé élevé dans la cathédrale de Bourges[1]. Bien que la tête soit cassée, l'attitude du corps nous renseigne suffisamment. Il reste droit et ferme : Jésus, tenant devant lui la hampe de la grande croix gemmée, semble porter un symbole triomphal bien plus qu'un instrument de supplice. A Reims, au contraire, la croix est rede-

[1] Musée du Louvre.

venue le gibet infamant sous le poids duquel succombe le Sauveur des hommes.

Le gâble du portail sud (Pl. 46) montre, suivant la tradition, le Christ colossal du Second Avènement assis sur son trône de nuées et entouré des anges qui tiennent les instruments de la Passion. Les proportions données au Christ ont obligé ici le sculpteur à réduire à cinq le nombre des personnages, mais leur disposition échelonnée et la richesse de leurs draperies rappellent les deux autres gâbles.

Il y a d'ailleurs entre ces trois frontons une telle ressemblance de style, qu'on ne peut hésiter à les attribuer au même atelier ainsi que les deux gâbles secondaires situés au-dessus des arcades pleines aux deux extrémités et où se détachent deux statues assez énigmatiques d'orantes dont l'une porte la couronne royale. On y a vu, sans beaucoup de preuve, l'Église et la Synagogue, dont elles n'ont ni les attributs, ni l'attitude que fixe la tradition. Le champ du gâble sur lequel elles s'enlèvent est orné de trèfles inscrits dans des cercles tangents entre eux. Ce fond, qu'on retrouve sur les deux gâbles des portails latéraux, est d'un effet très décoratif et donne la même impression de richesse qu'un travail d'orfèvrerie.

Le maître qui dirigea l'exécution de cette œuvre renouvela donc par cette conception originale les vieux thèmes décoratifs, beaucoup moins riches et surtout beaucoup moins expressifs. L'ornementation de la façade de Reims excita une admiration dont nous avons des preuves certaines par les imitations nombreuses auxquelles elle donna lieu. Il faut citer au premier rang les deux portails latéraux de la cathédrale de Rouen, exécutés entre 1280 et 1320[1]. Au sud, le tympan du portail de la Calende offre un récit de la

[1] L. Pillion, *Les Portails latéraux de la cathédrale de Rouen;* Paris, 1907, et *Revue de l'Art chrétien,* 1913.

Passion où domine le même sens du pathétique et du pittoresque. Et, surtout, au-dessus de la grande rose, un second gâble est orné d'un Couronnement de la Vierge où l'on retrouve presque tous les détails signalés à Reims : nuages en rocailles, personnages échelonnés, couronnement de clochetons étagés. Le style des statues est d'ailleurs moins ferme. De plus, le motif du personnage se détachant sur un remplage à jour est devenu à Rouen un véritable système qui a produit des effets vraiment décoratifs, en particulier au portail des Libraires, où l'intérieur des gâbles s'orne d'un véritable grillage délicatement ciselé qui sert de fond à de jolies statuettes.

La sculpture religieuse est encore représentée à Reims par les zones de bas-reliefs qui ornent les arcades pleines à chaque extrémité de la grande façade. Il est d'ailleurs remarquable que le bas-relief qui tient une si grande place dans la plupart des églises du XIII[e] siècle, tout au moins aux pieds-droits des ébrasements, soit très peu représenté à Reims. Les chambranles mêmes des portails sont ornés de statuettes en haut-relief, et cette prédominance de la statuaire est, à elle seule, un fait significatif. Elle montre le triomphe, dans l'art ornemental, de la conception plastique.

Sur le piédestal du trumeau de la porte centrale l'histoire d'Adam et Ève était sculptée au-dessous de la statue de la Vierge : elle est aujourd'hui très mutilée. Les bas-reliefs des arcades pleines représentent, au nord l'Invention de la Croix, au sud les visions de l'Apocalypse et, sur les façades en retour d'angle, l'histoire de saint Jean-Baptiste et celle de saint Jean l'Evangéliste. On retrouve dans ces compositions la même recherche de l'élément dramatique et pittoresque que dans les groupes de statues.

Voici, par exemple, la scène de l'Invention de la Croix, telle qu'elle est racontée dans les récits recueillis par la

Légende Dorée (Pl. 46). En bas, à gauche, sainte Hélène, reconnaissable à sa couronne, interroge le juif Judas, qui connaît d'après une tradition provenant de ses ancêtres l'emplacement où fut enterrée la Vraie Croix. Un second tableau montre le juif guidant l'impératrice et indiquant à quel endroit il faut entreprendre les fouilles. Enfin, à droite, des hommes creusent la terre en présence de sainte Hélène et l'on voit apparaître le sommet d'une croix. Le deuxième registre est un récit du miracle qui permit de reconnaître parmi les trois croix qu'on avait découvertes laquelle était celle du Sauveur. Sur le conseil de Macaire, évêque de Jérusalem, on s'est rendu à la maison d'une femme très malade, qui occupe le centre du tableau, étendue sur sa couche. En présence de l'impératrice l'évêque approche d'elle successivement chacune des croix et, dès qu'elle a touché celle de Jésus, elle est guérie. Le récit naïf est interprété avec beaucoup de verve. Des curieux ont pénétré avec sainte Hélène dans la chambre de la malade; derrière l'impératrice on voit une mère tenant son enfant à la main, tandis qu'un petit chien occupe l'espace resté libre. Au sommet du tympan, deux anges apparaissent sur les nuées, tenant dans leurs bras la croix triomphale de la vision de Constantin.

Si l'on compare ce bas-relief narratif à ceux des tympans du transept nord, on sera frappé du caractère mieux ordonné et plus vivant qu'a pris la composition. Au lieu de s'avancer en file les uns derrière les autres, comme au transept nord, les personnages de l'arcade pleine forment de vrais groupes, vus en perspective, et donnent l'impression d'une vraie foule qui se démène et manifeste son émotion. De plus en plus, la sculpture s'anime et arrive à représenter l'action et le mouvement.

II

Les mêmes qualités distinguent tout un peuple de statuettes qui remplit les voussures des portails ou des roses, s'étage le long des chambranles, et forme plusieurs zones à l'intérieur, au revers de la grande façade.

Mais, avant d'entrer dans le détail de ce décor, il faut d'abord considérer les draperies tendues au soubassement, à la place des médaillons sculptés qu'on trouve au même endroit dans d'autres églises. Ces draperies sont remarquables par leur disposition élégante et la fermeté de leur style (Pl. 35). L'étoffe, relevée à des intervalles égaux, est fixée par des clous, puis retombe d'une chute brusque en plis verticaux pour se relever de nouveau en ondulations parallèles. Au lieu d'un mur plat, éclairé d'une lumière égale, ce stylobate est digne, par son relief, de servir de support aux grandes statues. Les sillons creusés profondément par les plis forment des ombres au milieu desquelles le motif ornemental se détache en pleine lumière. Cette conception toute plastique est une originalité de la façade de Reims. Le style des draperies est en harmonie avec celui des statues, dont elles rappellent les divers aspects. La chute verticale des plis fait songer au procédé familier au « Maître de la Reine de Saba », tandis que les ondulations, cassées à certains endroits pour éviter la monotonie et accrocher la lumière, ressemblent aux draperies de certaines statues de l'atelier du saint Joseph. Nous voyons par là toute l'aisance et la maîtrise atteintes par les sculpteurs rémois : leur ciseau assouplit véritablement la pierre, et ce

motif, à la fois somptueux et d'un goût parfait, formait un décor digne de la cathédrale du sacre.

Des draperies du même genre ornent les soubassements des panneaux de sculpture qui couvrent, à l'intérieur de l'église, le revers de la grande façade. Ce décor original, que l'incendie a gravement endommagé, surtout au collatéral nord, était particulier à la cathédrale de Reims. La suppression des tympans, remplacés aux portails par des roses ajourées, en a permis l'exécution, en laissant la lumière pénétrer à flots dans l'édifice et éclairer le mur du fond, qui forme dans presque toutes les églises une large zone d'ombre.

La disposition de cet ensemble est très décorative. Sept rangées de niches sont superposées, et chacune d'elles abrite une statue sous une arcade trilobée; les écoinçons et les panneaux qui séparent les niches sont couverts d'admirables feuillages épanouis, rendus avec beaucoup de vérité. On y trouve toutes les plantes et tous les arbres des campagnes champenoises: le chêne, le sorbier, le sycomore, le fraisier, l'arum, la renoncule, l'ancolie. C'est le complément du décor de fête tendu à l'extérieur, comme si l'on avait voulu pavoiser cette entrée d'un admirable feuillage (Pl. 48).

Les statuettes placées sous les arcades trilobées sont dignes, par leur style vigoureux, des grandes statues de la façade. On y trouve les mêmes qualités : observation du modèle vivant, attitudes naturelles, draperies souples et traitées largement, beauté des figures, et sentiment dramatique. Elles révèlent un art aussi savant que celui de l'atelier du « Maître du saint Joseph », mais plus profondément religieux. Par la délicatesse de leur travail ces statuettes rappellent les ivoires : elles ont la même netteté de profils et les mêmes nuances de modelé; elles nous révèlent l'existence d'une personnalité très remarquable, différente par son tem-

pérament des maîtres de la grande façade, mais digne de leur être comparé.

Le programme est intéressant par son caractère purement narratif. Au portail central, on voit, à gauche, des épisodes de l'histoire de la Vierge et de l'enfance du Christ ; à droite, la prédication de saint Jean-Baptiste et celle de Jésus. Le mur du bas-côté nord raconte la vie de saint Étienne sur le linteau ; dans les niches, des figures bibliques de Jésus, Isaac, l'Agneau pascal, le Serpent d'airain, sont suivies de plusieurs miracles du Christ, sujet assez rarement représenté dans l'iconographie du Moyen âge. Au collatéral sud, l'histoire de saint Étienne se continue sur le linteau ; dans les niches on voit saint Jean l'Évangéliste écrivant et quelques-unes des visions de son Apocalypse.

M. Mâle a fait remarquer que la plupart de ces sujets forment comme l'illustration des fêtes liturgiques de la semaine de Noël : Saint-Étienne le 26 décembre, Saint-Jean l'Evangéliste le 27, les Saints Innocents le 28, dans lesquelles l'Eglise a voulu réunir autour de la Nativité la commémoration des premiers martyrs qui ont versé leur sang pour le Christ et du disciple bien-aimé qui seul a reposé sa tête sur son cœur[1]. Mais ce n'est là qu'un des éléments de cet ensemble, dont les sujets paraissent n'offrir aucun ordre très rigoureux. On sent que ce qui a guidé le sculpteur, c'est beaucoup moins le sens théologique que le côté dramatique et pittoresque des épisodes qu'il a choisis. Sa composition n'est plus une homélie figurée, mais bien plutôt une narration exquise, avec des longueurs, des redites, des anachronismes et des naïvetés délicieuses. Il semble qu'on soit en présence d'une page de la *Légende Dorée*.

C'est ainsi que, sur le linteau du grand portail, on voit

[1] E. Mâle, *L'Art religieux du XIII[e] siècle en France*, p. 237.

l'histoire de la Décollation de saint Jean-Baptiste et l'illustration des curieuses légendes qui rapportent les efforts faits par Hérode et, plus tard, par l'empereur Julien pour anéantir les reliques du Précurseur. A droite, Hérodiade est figurée, la couronne sur la tête, assise sur un trône; devant elle, sa fille Salomé, qui tient sa robe relevée avec un joli geste de coquetterie, semble l'écouter. Sa mère lui met la main sur le bras : c'est le moment où elle lui ordonne de demander la tête de saint Jean. Plus loin, Hérode, en costume royal, donne audience à Hérodiade, et un personnage qui tire son épée du fourreau se détourne comme pour donner des ordres. Puis l'on voit, renversé à terre, le corps d'un homme vêtu d'une simple tunique, la tête tranchée et les pieds nus. C'est saint Jean-Baptiste. A côté de lui, le bourreau, à la tête de nègre, lui pose le pied sur les reins et tient de ses deux mains levées un large glaive. Derrière le corps de saint Jean, un personnage couvert d'un bonnet noué sous le menton tient une cognée et semble préparer la fosse pour le corps du supplicié. Un autre personnage, aux cheveux bouclés, tend une bourse au bourreau : d'après la *Légende Dorée*, des disciples de saint Jean achetèrent les officiers d'Hérode; d'après une autre version, ils obtinrent à prix d'argent la faculté de recueillir son sang. Un archer, avec une hache sur l'épaule, et un autre disciple complètent ce tableau.

L'histoire des reliques du Précurseur est racontée à la partie gauche du linteau. On voit successivement Hérodiade et Salomé, puis quatre personnages, dont l'un tient une pelle et semble recevoir les ordres d'Hérodiade qui, d'après la *Légende Dorée*, fit ensevelir à part la tête de saint Jean pour empêcher que son corps ressuscitât. Puis, nous sommes transportés à l'époque de Julien l'Apostat. Du milieu des flammes on voit sortir un pied, puis la tête d'un démon

velu. D'après saint Jérôme, le corps de saint Jean, enseveli à Sébaste, opéra de nombreux miracles, et les démons, furieux d'être chassés des corps des possédés, manifestèrent leur rage. En 362, l'empereur Julien fit brûler ces reliques avec celles d'Elisée et d'Abdias, en y mêlant des ossements d'animaux. Ce serait la scène représentée ici. Enfin, un homme coiffé du bonnet rond, appuyé sur une pelle, regarde le brasier. Derrière lui, un personnage à longue barbe, porteur d'un bâton, s'enfuit, poursuivi par un autre personnage qui le frappe à coups de poing. Il s'agirait d'un moine qui, d'après le récit de Rufin, aurait réussi à enfreindre la défense de l'empereur et à sauver une partie des reliques de saint Jean. On voit que la préoccupation dominante est ici celle du détail anecdotique et pittoresque ; le sculpteur ne se soucie plus d'illustrer un sermon ou un panégyrique par de simples allusions aux épisodes essentiels de la vie d'un saint : c'est le récit même de cette vie qui est pour lui le point capital, et il se plaît à en reproduire tous les moments ; il vise à être complet, et il cherche moins à enseigner qu'à charmer.

Un des plus beaux groupes de statuettes, situé au registre inférieur à droite, représente un chevalier du temps de saint Louis, avec le haubert de mailles, la cotte d'armes sans manches, la large épée suspendue au baudrier, s'avançant, le visage rayonnant d'une foi intense, le corps incliné avec ferveur, vers un prêtre qui, le ciboire à la main, se prépare à lui donner l'Eucharistie (Pl. 51). Le sujet réel serait l'histoire de Melchisédech présentant le pain et le vin à Abraham, après qu'avec ses 318 serviteurs il a délivré Loth et mis en fuite les rois qui s'étaient emparés de lui. (Gen. XIV, 18-20.) Le pain que Melchisédech, roi et prêtre du Très-Haut, a offert ainsi à Abraham est bien la figure de l'Eucharistie et sur une peinture de Saint-Savin en Poitou

on voit justement le patriarche recevoir de Melchisédech nimbé un pain en forme d'hostie.

Mais ici le programme iconographique importe peu. L'auteur de ce groupe n'était pas un théologien ; la Bible n'était plus pour lui un recueil de froides allégories, mais, conformément à la méthode de prédication des ordres mendiants, il cherchait à découvrir dans le texte sacré le sens éternel et, par conséquent, toujours actuel. A travers Abraham vainqueur des rois et Melchisédech prêtre du Très-Haut, il a évoqué l'idéal chevaleresque de son temps et il a voulu montrer le guerrier sans peur et sans reproche qui, avant de verser son sang pour la cause du Christ, vient recevoir la nourriture ineffable de son corps.

Dans cet admirable groupe, d'allure si calme et d'une sérénité presque antique, le style est à la hauteur de la pensée. Les draperies majestueuses de l'évêque font un joli contraste avec l'équipement d'une simplicité sévère du chevalier. A droite, un deuxième homme d'armes porte, au lieu du haubert de mailles, la broigne carolingienne en cuir, garnie d'écailles de fer, et le petit bouclier rond ; il est vraisemblable que le modèle de ce personnage a été fourni par une miniature du IXe siècle.

Une autre scène justement admirée est celle de la rencontre de Joachim et d'Anne à la Porte Dorée (Pl. 48). En partant de la base, on voit d'abord les figures des trois prophètes Isaïe, Malachie, David. Au deuxième registre, un ange apparaît à Joachim et à son épouse pour leur annoncer la fin de leur stérilité. Dans le récit des Évangiles apocryphes, Joachim et Anne sont séparés au moment de cette apparition, mais le sculpteur, peut-être pour éviter la monotonie, a cru bon de réunir les deux scènes en une seule. Plus haut est figurée la Porte Dorée de Jérusalem, dans l'encadrement de laquelle se montre un serviteur. Il faut noter l'architecture

pittoresque de la porte, surmontée d'une tour ronde qu'épaulent deux contreforts avec des arcatures et des pinacles. Le paysage de la sculpture rémoise est toujours sommaire, mais il est moins abstrait qu'autrefois et il montre le début de ces cadres pittoresques, empruntés à l'architecture du temps, qui font le charme des compositions du xivᵉ siècle.

Il faut remarquer aussi la beauté et le caractère expressif des draperies. Anne et Joachim relèvent le bord de leur manteau du même geste que le roi Salomon ou la Reine de Saba à la grande façade. Les Prophètes, comme Malachie et Isaïe, portent des robes de bon drap, assez amples pour qu'il s'y creuse des plis larges et profonds : un manteau, attaché par une fibule sur l'épaule droite, flotte librement derrière eux. L'attitude est naturelle et sans aucune raideur ; la figure, encadrée par la barbe et les cheveux bouclés, est très expressive ; le port de la tête est plein de noblesse. Par ces qualités la statue de Malachie est digne des œuvres de la grande façade.

La figure de Joachim devant la Porte Dorée nous montre, en revanche, un effort très curieux pour exprimer le mouvement. Le vieillard, à la barbe majestueuse, aux traits amaigris et ridés, s'avance à grands pas vers la porte de Jérusalem, mais il semble marcher avec précaution, à pas feutrés, le corps légèrement voûté, et relevant soigneusement le pan du manteau qui détermine un jet harmonieux de draperies.

On voit quelles richesses renfermait cette décoration sculptée à l'intérieur de la cathédrale. Sa mutilation aux bas-côtés, due à l'incendie des tambours de bois, provenant de l'église Saint-Nicaise, qui garnissaient les portes, est un malheur irréparable. Des œuvres dissimulées sous les tambours et qui n'ont pu être ni photographiées, ni même étudiées, ont disparu ainsi sans retour !

Une statue de saint Nicaise en habits pontificaux, tenant son chef dans ses mains et accompagné d'un ange et d'un guerrier vandale, est placée au trumeau, à l'intérieur, et complète ainsi cette ornementation, d'un aspect si original, qui était dans une harmonie admirable avec la splendeur chatoyante des roses.

Les aspects si variés de cette école de Reims que nous avons déjà envisagés suffisent à nous donner l'idée de son exubérance et à nous révéler quelques-unes des voies nouvelles dans lesquelles s'engage la sculpture française à la fin du XIII[e] siècle. Cet art est moins idéaliste que celui des façades de Chartres ou d'Amiens. Il est encore religieux sans doute, et même parfois, dans le groupe de la Communion du chevalier, avec une intensité singulière. Mais ce n'est plus le dogme, ce n'est plus l'idée pure, qui intéresse les artistes, et, à la différence de leurs devanciers, ils fuient le symbole et l'abstraction : ils leur préfèrent la réalité concrète, le sens actuel, la vérité historique, du moins telle qu'ils se l'imaginent. Au lieu de s'attacher aux traits essentiels et permanents qui font des personnages ou des scènes de la Bible un enseignement figuré, ils préfèrent fixer le mouvement fugitif, le geste d'un personnage, le caractère dramatique d'une scène, le cadre pittoresque d'un paysage. L'art chrétien traditionnel ne montrait que des figures abstraites : le roi, l'ange, le prophète, l'évêque, etc. Désormais, au contraire, le sculpteur cherche à exprimer des traits individuels et il les emprunte à des modèles vivants. Si le programme est resté religieux, les personnages qu'il met en scène forment comme une galerie de portraits contemporains. L'art, émancipé de l'inspiration théologique, se rapproche de plus en plus de la nature et de la vie.

Or, c'est dans la décoration de la cathédrale de Reims que ces tendances nouvelles se sont manifestées pour la pre-

mière fois dans toute leur ampleur. Les maîtres qui ont créé cet édifice nous apparaissent comme de hardis novateurs, et l'on peut dire sans exagération que toute l'école de sculpture française du XIVe siècle n'a fait que suivre la voie qu'ils avaient ouverte. Leur œuvre avait donc toute la grâce de la jeunesse, tout le charme de la nouveauté. Il semblait qu'elle avait été exécutée dans la joie, et ce n'est pas sans un sentiment de profonde douleur, sans un sentiment de honte pour l'humanité qui accomplit des forfaits aussi atroces, que l'on songe à la destruction sauvage qui a mutilé ces œuvres délicates.

CHAPITRE XI

LES DIVERS ASPECTS DE L'ÉCOLE DE SCULPTURE DE REIMS (*Suite*). — SCULPTURE DE GENRE, INSPIRATION SATIRIQUE. — DÉCOR VÉGÉTAL

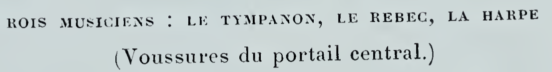
1. *Statuettes des voussures.* — 2. *Cariatides et culs-de-lampe.*
3. *Les chapiteaux et l'ornement végétal.*

A côté de ces ensembles décoratifs, où l'inspiration religieuse se maintient à une très grande hauteur, l'école de sculpture de Reims a produit un nombre prodigieux de morceaux où dominent des accents plus profanes, et même parfois franchement satiriques. Toute une partie de la décoration de la cathédrale relève donc de la sculpture de genre. L'effort pour vaincre la difficulté d'expression, le désir de composer des études variées de poses ou de sentiments, telles sont les préoccupations qui paraissent ressortir de ces œuvres. L'art semble devenir à lui-même son propre but. Maîtres de leur technique, les sculpteurs ne cherchent plus qu'à en faire valoir la puissance et la souplesse ; ils jouent véritablement avec leur art et, par les variations brillantes qu'ils exécutent sur les vieux thèmes, prennent insensiblement l'habitude de la virtuosité. Ces tendances, que nous avons déjà notées en étudiant les grandes statues, éclatent surtout dans l'ornementation variée des voussures, des chambranles et des consoles.





Photos Rothier.

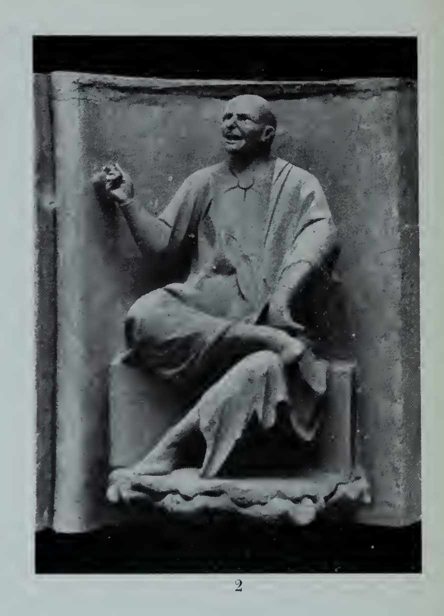


ROIS MUSICIENS : LE TYMPANON, LE REBEC, LA HARPE

(Voussures du portail central.)



1



2



3



4 Photos Neurdein.

STATUES DE PROPHÈTES

(Voussure au-dessus de la rose méridionale.)

I

Au milieu du peuple charmant qui occupe les voussures, et dont une partie, au portail nord, fut refaite au XVIIIe siècle, il faut faire une place spéciale aux rois de Juda, porteurs d'instruments de musique, qui forment, au portail central, comme un orchestre céleste autour du Couronnement de Marie. Vêtus de la robe et coiffés de la couronne des rois de France, ils tiennent à la main les nombreux instruments en usage à la fin du XIIIe siècle, et dont un poète de Reims, Guillaume de Machaut[1], a énuméré l'intéressante variété :

Orgues, vielles, micamon,
Rubèbes et psaltérion,
. . . .
Cimbales, cuistelles, naquaires,
Cors sarrasinois et doussaines,
Tabours, flautes traversaines,
. . . .
Trompes, buisines et trompettes,
Guingues, rotes, harpes, chevrettes,
Cornemuses.....

Les statuettes des rois musiciens sont remarquables par leurs attitudes naturelles et variées, ainsi que par le caractère expressif et personnel de leurs physionomies. Ce sont, semble-t-il, des portraits, et l'on a rapproché avec raison ces figures de celles qui ornent, à Reims même, la jolie maison dite des Musiciens, élevée à la fin du XIIIe siècle. On a émis aussi l'hypothèse ingénieuse, mais invérifiable,

[1] Guillaume de Machaut a vécu de 1284 à 1370.

que ces statues pouvaient bien être des portraits authentiques de ces ménestrels si nombreux en Champagne, Gace Brûlé, Colin Muset, Chrestien de Troyes, etc., à la fois poètes et musiciens, et dont les cours de France et de Champagne se disputaient les plus célèbres[1].

La voussure montre successivement le joueur de cymbales, le joueur de rebec, le joueur de tympanon, etc., chacun dans une attitude variée, et couvert de belles draperies (Pl. 49). Le joueur de tympanon est assis sur le siège, en forme d'X et à têtes de lions, qui sert de trône aux rois de France.

Les cinq statues de la maison des Musiciens ont ce caractère de naturel et de vérité ; elles peuvent avoir été exécutées dans le même atelier que les statuettes de la voussure centrale. Jadis elles étaient peintes, mais on les a barbouillées, de nos jours, d'un vilain badigeon blanc. Chacune des cinq statues est sur une console que supporte, en cul-de-lampe, une tête décorative de belle expression. Le personnage central portait autrefois un faucon sur le poing. Autour de lui sont assis le joueur de flûte, le joueur de cornemuse, le harpiste et le joueur de rebec (Pl. 3, fig. 2), tous les jambes croisées et la tête couronnée d'un chapel de fleur. Les poses et les expressions sont tout à fait vivantes.

On peut ranger parmi les productions de cette sculpture de genre les statuettes abritées par les profondes voussures qui surmontent la grande rose occidentale et celle du transept méridional.

Nous avons déjà rapproché des statues de l'atelier du saint Joseph les scènes de l'histoire de David et de Salomon qui occupent la voussure de la rose occidentale ; mais, par contre, la voussure du transept méridional nous révèle

[1] *Travaux de l'Académie de Reims*, Séance publique de 1906 : discours de M. Seure, t. CXVII, p. 12 et suiv.

l'existence d'un nouveau maître, différent des autres par ses tendances, et d'une puissante originalité.

Aux deux belles statues de l'Église et de la Synagogue qui accostent la grande rose correspondent, dans la voussure, d'un côté les Prophètes de l'ancienne loi, de l'autre les Apôtres. Or, dans ces figures, qui étaient restées jusque-là assez banales dans l'art chrétien, on trouve ici une expression de vie d'une intensité surprenante (Pl. 50).

Celui-ci, les jambes croisées, la tête aux cheveux épars renversée, les traits hagards, la bouche ouverte, est véritablement l'image du délire prophétique dont il semble accablé (Pl. 50, fig. 3).

Celui-là, assis dans une attitude familière, la jambe droite passée sur le genou gauche, avec sa tête haute, son geste oratoire, sa bouche largement ouverte au point de laisser voir toutes les dents, tous les traits contractés enfin jusqu'à la grimace, semble crier la parole de Dieu. C'est l'orateur tonnant en chaire et foudroyant les incrédules par ses accents (Pl. 50, fig. 2).

Voici, au contraire, une éloquence plus calme. Assis sur un banc, un bras levé dans un geste oratoire, l'autre main sur la poitrine, le prophète baisse sa tête, profondément pensive et aux traits tendus, avec une expression pleine d'intensité. C'est un dialecticien subtil et un penseur (Pl. 50, 1).

Une expression encore différente est celle de Moïse, assis, le bonnet pointu des Juifs sur la tête, avec deux énormes touffes de cheveux aux tempes. La barbe en broussaille et les draperies du vêtement, ramenées en flots sur les genoux, le geste par lequel il découvre sa poitrine en élevant de l'autre main les tables de la Loi, complètent admirablement l'expression presque immatérielle de sa physionomie d'ascète (Pl. 50, fig. 4).

De même, les Apôtres, enseignant la Loi Nouvelle en face

des Prophètes, donnent un commentaire animé du livre des Évangiles qu'ils tiennent à la main. Nous avons ainsi une savoureuse galerie de prédicateurs, et il semble que le sculpteur se soit attaché à rendre les divers mouvements oratoires que comporte l'éloquence de la chaire. Cet effort pour donner une vie nouvelle à de très vieux thèmes paraîtra d'autant plus remarquable que ces œuvres si originales, perdues dans une voussure placée très haut, sont difficilement visibles.

Parmi les statuettes qui couvrent les chambranles des portails, beaucoup ont malheureusement la tête brisée, en particulier les anges du pied-droit du grand portail qui, par leurs draperies très larges, aux plis profonds s'écrasant aux pieds, font penser à l'atelier de la Reine de Saba ou à celui du saint Joseph.

Voici, par exemple, un ange dont le sourire bienveillant et spirituel, ainsi que les draperies largement traitées, rappellent le visage épanoui et l'extérieur harmonieux de l'Ange de l'Annonciation (Pl. 51, fig. 3). La figure féminine, aussi souriante, placée à côté de lui se rattache, au contraire, à la même inspiration antique que le groupe de la Visitation (Pl. 51, fig. 2). Elle constitue un nouveau témoignage de l'existence à Reims d'un atelier qui se plaisait à reproduire les œuvres de la sculpture grecque. C'est encore aux sculptures de l'Acropole, à la frise des Panathénées, à la Tribune des Cariatides, qu'il faut demander le modèle de ce *chiton* si gracieux, tombant en larges plis par-devant et retenu à la taille par une ceinture.

Parmi les statuettes qui ornent les pieds-droits des portails, on trouve aussi des Prophètes à l'air inspiré, ou plongés dans la méditation, mais d'un style plus calme que ceux de la voussure du transept sud. Ce qui frappe surtout dans cette ornementation, c'est la multiplicité des détails pitto-



Photos Neurdein.

I. LA COMMUNION DU CHEVALIER (Revers de la grande façade).
2-5. STATUETTES ORNANT LES PIEDS-DROITS DES PORTAILS



Photo Rothier.

DÉTAIL DES CONTREFORTS

resques, par exemple cette chaire monumentale sur le bras de laquelle un personnage est accoudé, ou la treille chargée de grappes à l'ombre de laquelle un autre s'est endormi. Un homme d'armes, malheureusement décapité, nous présente l'image fidèle de l'équipement militaire du temps de saint Louis : par-dessus sa cotte d'armes, on aperçoit le double baudrier et la courroie à laquelle est suspendu l'écu chargé du lion héraldique. Au milieu de ces tableaux de genre, on trouve jusqu'à des natures mortes, par exemple cette belle armoire à reliques en forme d'édifice, avec son pignon encadré d'une niche trilobée et ses deux portes ouvertes garnies de pentures de ferronnerie ouvragée (Pl. 51, fig. 4). Ou bien ce sont les mois du calendrier, mais sous un aspect nouveau, témoin ce personnage en long manteau qui se chauffe devant une belle cheminée surmontée d'une hotte que soutiennent des colonnettes, tandis que la flamme pétille dans l'âtre (Pl. 51, fig. 5).

II

Enfin, ce goût si marqué pour la sculpture de genre a conduit certains artistes jusqu'à la caricature : toute une série de têtes et de figurines ont un caractère franchement comique. La note grotesque et satirique vient donc compléter les accents si divers qui se manifestent dans l'école de Reims. Ce n'est pas là, d'ailleurs, un fait isolé au XIII[e] siècle. A part quelques exceptions, ce sont les socles des grandes statues ou les parties hautes qui sont réservées à ce genre de décoration.

C'est d'abord le peuple immonde des gargouilles qui servent à l'écoulement des eaux pluviales ; elles ont cette forme du dragon à corps de reptile, à ailes et bec d'oiseau, qui apparaît déjà sur les miniatures des manuscrits du XIIe siècle (Pl. 13). Mais des animaux réels se sont introduits parmi cette faune fantastique : on trouve ainsi à Reims la statue, vigoureusement modelée, d'un taureau.

Ce sont aussi les êtres monstrueux qui apparaissent sur les appuis des balcons, véritables épouvantails créés par l'imagination populaire, derniers vestiges indestructibles du vieux paganisme celtique dont le souvenir survit, non seulement dans les légendes du Moyen âge, mais même dans les histoires terrifiantes que dans certaines campagnes reculées on racontait encore, il n'y a pas longtemps, durant les longues veillées. Il semble que l'Église, victorieuse de ces superstitions, ait voulu exposer ces monstres, comme des trophées de victoire, au front de ses édifices.

Il n'est guère de cathédrale qui n'en possède quelques effigies truculentes. Quelques-uns des monstres de Reims ont fourni les modèles de ceux que Viollet-Le-Duc a restitués à la façade de Notre-Dame de Paris. Il en a également replacé plusieurs au-dessus de la galerie d'arcatures qui couronne les chapelles du chevet de la cathédrale de Reims (Pl. 26).

Ces monstres sinistres, dont quelques-uns sont voilés d'un linceul, étaient familiers à l'imagination des hommes du Moyen âge. Plusieurs d'entre eux, disait-on, avaient ravagé le pays autrefois et avaient été vaincus par les saints : il suffit de rappeler la Tarasque de sainte Marthe ou la Gargouille de saint Romain. A Reims même, on promenait à la procession des Rogations un monstrueux dragon d'osier appelé le Grand Bâilla ; on faisait mouvoir sa gueule au moyen d'une ficelle, et le peuple y jetait des gâteaux et des



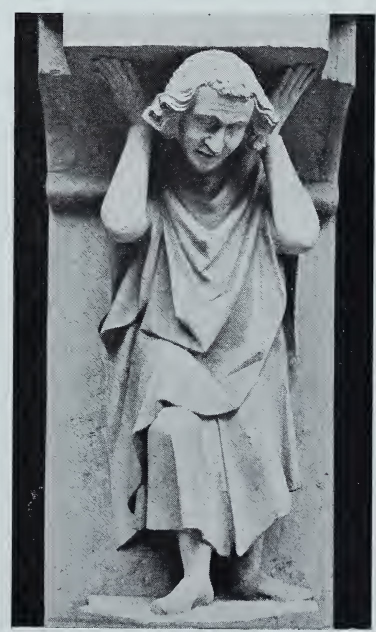
1 Photo Rothier.



2 Photo Rothier.



3 Photo Rothier.



4 Photo Neurdein.

CARIATIDES SOUTENANT LES CORNICHES

Pl. 54.



Photo Rothier.



Photo Neurdein.

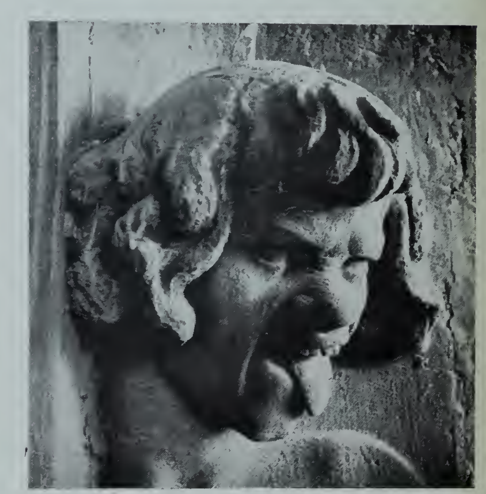


Photo Rothier.

L'INSPIRATION GROTESQUE : CARIATIDES ET CULS-DE-LAMPE

pièces de monnaie en manière d'offrandes au profit du chapitre, survivance évidente d'un vieux rite païen.

Mais, à côté des monstres fantastiques, les sculptures purement comiques et satiriques à l'occasion se rencontrent parfois dans nos cathédrales. Il suffit de rappeler le balcon du transept nord de celle de Clermont et sa corniche de têtes facétieuses, aux capuchons surmontés de cornes et garnis de sonnettes, ou encore les soubassements si étranges de la cathédrale de Lyon et ceux du portail des Libraires à Rouen. Cette introduction de l'élément comique au cœur même de l'art religieux ne choquait pas du tout nos pères, dont la foi robuste savait s'accommoder de quelques moments de détente. Des usages comme la Fête des Fous ou la Fête de l'Ane se glissaient parmi les solennités de la liturgie officielle. A Reims, en particulier, le caractère malicieux des écoliers et des jeunes clercs se donnait libre carrière le jour de la Saint-Nicolas, où dans chaque école on élisait un évêque qu'on promenait à cheval par toute la ville. Un autre évêque était choisi parmi les enfants de chœur de la cathédrale le jour des Saints Innocents ; il était conduit solennellement à l'église, où le plus jeune des chapelains chantait la messe. A cette occasion, nous dit un auteur rémois du xv[e] siècle, Robert Cocquault, on faisait beaucoup de folies à Reims, « estimant que les fous sont innocents ». Les chanoines eux-mêmes ne trouvaient rien à redire à ces amusements et dans leur registre de comptes, au 18 décembre 1469, on voit qu'ils accordent pour cette fête 60 livres parisis, avec du bon vin et des friandises, « *cum bono vino et epulis notabilibus* ».

Faut-il citer encore la fête de l'Épiphanie, où les bedeaux élisaient un roi qui se présentait à l'offrande à la grand'-messe, pendant que les cloches sonnaient à toute volée, ou l'expulsion de l'Alleluia le jour de la Septuagésime ? En

30

plein chœur, après l'antienne des vêpres, un enfant lançait une toupie marquée du mot « Alleluia », et le grand chantre la chassait avec un long fouet jusqu'à la nef. Bien plus, les vénérables chanoines eux-mêmes ne dédaignaient pas de se livrer à des facéties qui paraîtraient aujourd'hui intolérables. On les voyait, le Mercredi Saint, se diriger en procession à Saint-Remi, chacun tenant un hareng saur attaché à une ficelle, chacun cherchant à marcher sur le hareng qu'il avait devant lui et à protéger le sien des entreprises de son voisin. Cet usage extraordinaire, signalé vers 1300, fut aboli dès 1439[1].

On ne peut donc s'étonner que des clercs qui ne voyaient nulle malice à des plaisanteries qui sembleraient aujourd'hui d'un goût douteux aient toléré l'existence autour de la cathédrale de sculptures d'un caractère grotesque. Il y a d'ailleurs un rapport direct entre les cérémonies et les sculptures : ce sont deux manifestations également amusantes de la bonhomie narquoise et des penchants satiriques de l'esprit champenois.

On trouve surtout ces tendances dans les innombrables bustes ou statues d'atlantes et de cariatides qui supportent les entablements sur lesquels s'élèvent les pinacles. Lorsqu'on examine ces morceaux, on admire la variété extraordinaire des poses et des têtes, sans préjudice de l'unité de style. Les personnages, aux traits accentués, ont perdu l'attitude calme et indifférente des atlantes de l'art roman. La colère, la malice, la gaîté, la tristesse se peignent sur leurs physionomies. Ce sont presque des caricatures et, à coup sûr, des portraits individuels. Vêtus d'amples étoffes, ils portent surtout la tunique de drap serrée à la taille avec des

[1] Cerf, *Anciens usages dans quelques églises de Reims* (*Travaux de l'Acad. de Reims*, XXXVI, 130 et suiv.).

plis aussi remarquables par leur sobriété que par leur largeur.

Plusieurs de ces figures sont un indice de la virtuosité à laquelle sont parvenus les sculpteurs, car elles réalisent de vrais tours de force; leurs poses si variées sont toujours, du moins, naturelles et logiques. Le corps qui plie sous le poids du fardeau est présenté quelquefois en perspective raccourcie. Les cariatides romanes, aux poses symétriques et raides, portaient les plus lourds fardeaux sans que leur figure exprimât le moindre effort. Au contraire, les cariatides de Reims sont bien vivantes, leur chair tressaille sous l'étreinte qui les oppresse, et l'on voit des impressions diverses se traduire sur leurs physionomies.

Celui-ci, les genoux pliés, paraît porter péniblement la lourde pierre qui repose sur sa tête et sur ses épaules, et qu'il maintient avec les deux bras (Pl. 53, fig. 4). On doit noter le caractère bien individuel de cette figure glabre et ridée, encadrée de longs cheveux bouclés. Toute la physionomie exprime l'effort : le porteur se raidit et arc-boute tout son corps sur le genou droit porté en avant. Il y a là un effet de perspective savante qui montre à quel point les sculpteurs se sont affranchis de la loi de la frontalité. En outre, le mouvement du corps a pour effet de rejeter les draperies en avant et d'y déterminer de larges plis très décoratifs. Il n'est pas excessif de dire que cette œuvre de dimensions modestes est digne des plus grands ateliers.

Voici maintenant le manœuvre aux épaules solides, mais à la tête vide de pensée. Les lèvres épaisses donnent à la physionomie une expression de bêtise que complètent le nez énorme, les sourcils arqués, la mèche de cheveux sur le front. Il porte son fardeau sur l'épaule droite et sur la tête et le maintient de la main gauche (Pl. 54, fig. 2).

Deux atlantes sont remarquables par le contraste de leur

expression. L'un, le corps incliné, fléchit sous le faix et appuie sa main sur son front avec douleur. Il est vieux et cassé, et le lourd entablement qu'il reçoit sur la tête a pour effet de crisper ses traits et le force à s'agenouiller. L'autre, gaillard beaucoup plus solide, tend son large dos sur lequel repose la pierre, tandis que la tête enfoncée dans les épaules est libre ; les mains collées au corps, il supporte stoïquement la charge et se raidit dans un effort suprême, les lèvres plissées avec une expression de colère (Pl. 53, fig. 1).

Un autre, vêtu d'une longue robe par-dessus laquelle est attaché un manteau, la tête coiffée d'une bizarre toque à oreillettes, tire avec effort une large épée du gigantesque fourreau qu'il tient à la main. Son visage crispé exprime la férocité. C'est une sorte de croquemitaine, le tyran de la tragédie antique, peut-être Hérode ordonnant le massacre des Innocents (Pl. 53, fig. 3).

Au transept nord, un amortissement d'archivolte est formé par un buste de moine à la figure très expressive avec sa tonsure en couronne et sa robe serrée à la taille par une ceinture ; il tient à la main un pot à eau et serre une serviette contre sa poitrine, marque sans doute de ses fonctions de frère-cuisinier.

Enfin, pour compléter cette inspiration quasi-rabelaisienne, voici une jolie série de grimaces, mais il faut remarquer que dans ces caricatures le comique résulte moins de l'exagération des traits que de l'expression (Pl. 54, fig. 1). L'un, la bouche fendue jusqu'aux oreilles, est pris d'un rire inextinguible ; le suivant, les yeux écarquillés, paraît contempler un spectacle inouï ; un troisième ouvre une énorme bouche avec un bâillement formidable ; enfin, le quatrième, la bouche arrondie, siffle tant qu'il peut.

On n'en finirait pas si l'on voulait énumérer toutes ces

fantaisies, dont quelques-unes ont la truculence des personnages qui égaient nos fabliaux ou nos farces du XIIIe siècle. Les têtes comiques ou malicieuses s'y mêlent aux figures simplement décoratives.

Quelques-uns de ces personnages semblent prendre part à quelque concours de grimaces, comme celui-ci qui tire la langue à tout venant (Pl. 54, fig. 3). Non loin de lui est une tête seulement décorative, mais on voit l'esprit pétiller sur cette physionomie malicieuse éclairée d'un si fin sourire ; on vient évidemment de lui conter quelque bonne histoire et il en est encore tout pénétré. Une tête barbue aux cheveux en désordre reproduit certainement un mascaron copié sur un monument antique. Voici maintenant une note toute différente avec une expression de réalisme puissant. Cette tête d'idiot au front bombé avec de monstrueuses arcades sourcilières, un nez énorme qui tient toute la place, une bouche lippue à la lèvre tombante et une expression d'ahurissement complet, semble avoir été faite pour figurer l'immortel Quasimodo, le sonneur de Notre-Dame.

D'autres têtes sont simplement souriantes et nous offrent les échantillons amusants des coiffures usitées sous saint Louis. On voit assez fréquemment, en particulier, cette bizarre coiffe côtelée en forme de galette, attachée par des brides sous le menton, que les femmes de toute condition portaient alors (Pl. 3, fig. 3).

L'ensemble incomparable de figures grotesques ou amusantes suspendu ainsi aux flancs de la cathédrale de Reims semblait donc comme une énorme épopée facétieuse, comme une gigantesque parodie où la gaîté narquoise de nos ancêtres se donnait libre carrière. Ces œuvres étonnantes, qu'il serait impossible de comprendre si on ne les rapprochait de la *Farce du Cuvier*, de l'histoire de *Maître Pathelin* et autres productions du même genre, nous mon

trent la liberté d'esprit et l'audace de ces sculpteurs du XIIIe siècle, qui semblaient avoir pris pour tâche de ridiculiser, dans les parties hautes de l'église, la même humanité exaltée et glorifiée par les statues des soubassements. De plus, ces figurines forment une merveilleuse galerie d'études et d'expressions, dont quelques-unes ont un accent très moderne. Elles achèvent de nous montrer les ressources variées et la perfection technique dont la sculpture française disposait à la fin du XIIIe siècle.

III

Mais cette merveilleuse école de Reims a fait aussi une large place à l'art proprement décoratif, que représentent les frondaisons délicates suspendues en touffes aux corbeilles des chapiteaux ou étalées en frises entre les zones de sculpture à l'intérieur et sur les soubassements de la grande façade. Rien ne contribuait davantage à donner cette impression d'allégresse et de fête perpétuelle que l'on avait demandée à la cathédrale du sacre. Ainsi, aux entrées solennelles des souverains dans les villes, les maisons se garnissaient de rameaux de verdure et des arcs de triomphe de feuillage s'élevaient de distance en distance. Ce décor de fête était réalisé à la cathédrale d'une manière permanente et formait le cadre charmant qui faisait valoir les statues.

Or, dans l'histoire de l'ornement végétal gothique, les feuillages de Reims montrent des innovations importantes. L'originalité des maîtres rémois éclate dans ce domaine comme dans tous les autres.

Ce fut dans les vingt premières années du XIIe siècle que les sculpteurs de l'Ile-de-France s'avisèrent de substituer à la feuille d'acanthe, dont la tyrannie exclusive s'exerçait sur l'ornement depuis l'antiquité, les humbles végétaux qui font le charme des paysages discrets de nos campagnes du nord : la feuille d'arum, qui croît partout, une des premières pousses qui annoncent le printemps avec sa jolie feuille en fer de lance, ou encore le nénuphar, qui étale ses feuilles grasses et arrondies à la surface de nos étangs ; puis, bientôt après, le modeste plantain, les crosses des feuilles de fougère, et, enfin, la vigne, le trèfle, le chêne, l'ancolie, le lierre, le figuier, toutes les plantes de nos bois et de nos champs vinrent concourir à la décoration de l'église.

Mais jusqu'aux premières années du XIIIe siècle, les sculpteurs se soucient peu de reproduire leurs modèles avec exactitude. Ils donnent à leurs feuillages stylisés la forme de crochets à volutes qui rappellent encore la corbeille corinthienne. Leurs chapiteaux semblent ornés de gros bourgeons tout gonflés de sève. La décoration gothique, encore dans sa prime jeunesse, offre ainsi tout le charme d'un paysage printanier. Puis, vers 1230 environ, les feuillages enroulés semblent s'ouvrir ; les ceps de vigne se chargent de grappes et des glands se mêlent aux pousses des chênes ; de petits animaux de tout genre, fantastiques ou réels et jusqu'à des insectes, jusqu'à des colimaçons, animent désormais les feuillages. La nature entière s'est éveillée ; c'est le temps de la floraison et de la maturité qui succède, pour l'art gothique, aux tâtonnements de la jeunesse.

Ce n'est peut-être pas en vertu d'une simple coïncidence que les maîtres gothiques exaltent ainsi les beautés de la nature au moment où l'imagination poétique de saint François d'Assise s'attache à louer Dieu dans ses œuvres les

plus humbles et étend sa charité universelle jusqu'aux frères inférieurs que sont pour nous les animaux. Il semble que dans la puissante végétation qui forme une parure aux piliers et à la façade de la cathédrale de Reims on retrouve quelque chose des accents de l'immortel *Cantique du Soleil* :

> Je vous louerai, Seigneur, je vous bénirai mon Dieu.
> Pour le brin de l'hysope et la cime de l'yeuse,
> Pour mon frère terrible et plein de bonté, le Feu,
> Et pour l'Eau, notre sœur, chaste et précieuse.

Il existe une harmonie intime entre cette inspiration naturaliste, entre ces paroles dont les hommes étaient déshabitués depuis la fin des temps antiques, et la vie exubérante qui se manifeste vers 1250 environ dans l'ornementation des églises. Le décor végétal de la cathédrale de Reims est justement l'un des premiers exemples de cet épanouissement du feuillage gothique dans un édifice.

A l'intérieur, rien n'est plus décoratif que cette large bande de feuillage qui enserre chacun des piliers en respectant toutes ses sinuosités. Chacune de ces touffes de verdure offre des motifs différents, et l'on ne sait ce qu'on doit admirer davantage, de la fécondité de l'imagination ou de la beauté de l'exécution (Pl. 55, fig. 1).

Les spécialistes qui ont étudié la flore des cathédrales[1] regardent celle des chapiteaux de Reims comme la plus riche et la plus variée qu'on puisse voir dans un édifice du XIIIe siècle. A côté des plantes courantes, arum, nénuphar, fougère, trèfle, vigne, on trouve aussi la renoncule, la chélidoine, le figuier, le chêne, le lierre, le rosier, pour n'en

[1] Lambin, *Les Églises de l'Ile-de-France ;* Paris, 1898. *La Flore gothique ;* Paris, 1893. Voy. aussi la jolie page de Didron sur la flore de Reims (*Annales archéologiques*, 1853, p. 292).



Photo Martin-Sabon.



Photo Monuments historiques.

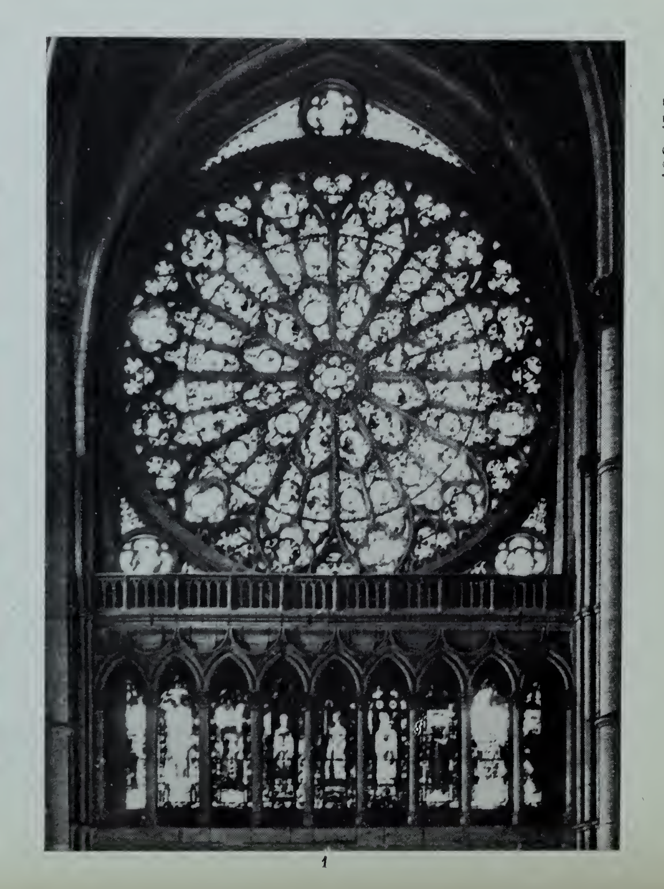
CHAPITEAUX DE LA NEF

Pl. 56.



2

Photos Rothier.



1

GRANDE ROSE OCCIDENTALE

1. ENSEMBLE. — 2. MÉDAILLON CENTRAL : LE TRIOMPHE DE LA VIERGE

citer que quelques-unes. Ici, la corbeille supérieure du chapiteau garde les feuilles côtelées, terminées par des crochets en volutes, tandis que des ceps de vigne et des branches de lierre s'étalent largement sur la frise inférieure. Là. au contraire, le progrès du naturalisme est mieux marqué. Les feuillages, au lieu d'être rangés avec une symétrie un peu monotone, sont disposés avec un goût délicat, par touffes légères ou par bouquets frisés (Pl. 55).

Mais parfois cette nature s'anime et, au milieu de cette forêt si fraîche, s'agite tout un monde de petits êtres. Sous ces ombrages épais se déroulent des combats épiques entre des champions minuscules. Des nains luttent avec vaillance contre d'énormes dragons, ou bien deux de ces monstres vont s'élancer l'un contre l'autre, tandis qu'entre eux un petit lapin broute paisiblement une feuille de chou. Ici, au milieu d'un bois de figuier, un lion furieux tient dans ses serres un chevreau, mais, en face de lui, un dragon menaçant s'apprête à lui disputer sa proie.

De tous ces morceaux, le plus justement célèbre est le beau chapiteau dit des Vendanges qui orne le sixième pilier au sud (Pl. 55, fig. 1). Un magnifique cep de vigne, tout chargé de grappes, fait le tour de sa corbeille, mais aux quatre angles, sous les chapiteaux des colonnettes, apparaissent successivement un centaure décochant une flèche à un chameau, deux dragons affrontés, deux oiseaux à tête humaine et, enfin, deux petits hommes vêtus du bliaud du XIII[e] siècle qui se disputent un panier chargé de raisins qu'ils tiennent chacun de la main gauche. L'un d'eux, armé d'un bâton, se prépare à frapper son adversaire qui lui met la main au collet et le repousse. Ce joli tableautin relève de la même inspiration que le socle du drapier au transept nord. Il montre que les sujets les plus familiers et les plus amusants deve-

31

naient, grâce au goût parfait du sculpteur, les motifs d'une ornementation originale.

Les mêmes qualités distinguent les panneaux de feuillage placés entre les rangées de statuettes au mur occidental, à l'intérieur (Pl. 48), ainsi que le cadre végétal, d'une si grande richesse, qui se développe à la grande façade : rinceaux aux voussures des portails et des arcades pleines, frises de verdure courant au-dessus de la tête des grandes statues, couronne de feuillage autour de la grande rose, crochets des pinacles, rampants des gâbles et des arcs-boutants (Pl. 40, 41, 52). La cathédrale est ainsi tout enguirlandée d'une décoration exquise dont les éléments sont fournis par le terroir national. C'est le poème de la nature, mais de cette nature du sol champenois, modérée dans son développement, aimable et gracieuse dans ses formes.

Une harmonie véritable réunit ainsi les belles statues de l'atelier du saint Joseph, vivants exemplaires de la race champenoise, et le joli décor végétal au milieu duquel elles se détachent. Jamais, depuis les Grecs du ve siècle, la saveur des qualités d'un terroir n'avait été exprimée avec tant de finesse et exaltée avec tant d'amour. La cathédrale de Reims évoquait ainsi un de ces aspects si particuliers de la nationalité française que sont nos vieilles provinces. Elle était française avant tout par les qualités d'ordre et de clarté qui distinguent son architecture, mais elle était française selon le mode champenois, par la saveur et la beauté de son style.

CHAPITRE XII

LES ARTS DE LA COULEUR

1. *La question de la polychromie dans la statuaire.* — 2. *Les vitraux.*

I

En dépit de l'impression, d'une noblesse admirable, qui se dégageait, avant le bombardement de 1914, de la façade patinée par les siècles qui était celle de la vénérable basilique, il ne faut pas se dissimuler que nous ne possédions plus son décor sous son aspect primitif. A l'origine, en effet, les arts de la couleur avaient été mis à contribution pour rehausser l'ornementation, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur.

C'est là une idée à laquelle nous avons toujours de la peine à nous habituer. La tyrannie de l'éducation académique qui a sévi depuis le XVIIIe siècle a enlevé aux générations qui nous ont précédés le sens de la couleur, et nous subissons nous-mêmes, sans nous en douter, cette influence, En peinture, les teintes plombées, la nature noyée sous les flots de bitume, en sculpture le froid du marbre ou de la pierre, telle fut longtemps la règle. Lorsqu'on eut prouvé par des témoignages précis que des couleurs, souvent assez

vives, relevaient les façades des temples grecs, aussi bien que celles des églises gothiques, ce fut presque un soulèvement d'indignation.

Cependant, ainsi que l'a montré Courajod dans un mémoire remarquable, non seulement la polychromie régnait dans les églises, à l'intérieur comme à l'extérieur, mais elle découlait logiquement des principes mêmes de l'art gothique. « Sous le jour irisé et sous le flamboiement des vitraux, sur le fond si chaud et si coloré des murailles peintes, une surface entièrement blanche n'aurait pas pu s'étaler ; car le Moyen âge... a été presque entièrement coloriste, et le blanc c'est, dans la lumière, la négation ou l'absence de toute couleur spéciale ; c'est un trou. Jamais une statue n'aurait pu conserver la blancheur vive de la pierre ou du marbre sans rompre toute l'harmonie de l'édifice. Par sa destination même, cette statuaire devait être fatalement et nécessairement polychrome[1] .»

Des vestiges dont l'autorité est indiscutable nous prouvent qu'il en était ainsi partout. Le musée de Clermont possède deux belles statues de la Vierge et de saint Jean, provenant du jubé de la cathédrale, dont les vêtements aux couleurs chaudes sont rehaussés de jolis ornements dorés en relief. Les fragments admirables du jubé de la cathédrale de Bourges, partagés entre le musée du Louvre et le musée de Bourges, nous montrent un ensemble de grandes statues couvertes de peintures. Un évêque arménien venu à Paris sous Charles VIII a laissé une description de la façade de Notre-Dame d'après laquelle il apparaît que les trois portails avec leurs voussures étaient entièrement peints et que la galerie des Rois formait comme une éblouissante litre d'or.

A Reims, tous ceux qui, grâce aux échafaudages établis

[1] L. Courajod. La polychromie de la statuaire au moyen âge. *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1887, XLVIII, 202.

pour les restaurations, ont pu voir de près les statues des parties hautes, y ont constaté des traces nombreuses de peinture. Il semble même que les admirables statues des soubassements aient été dorées ainsi que les anges des pinacles et ceux du chevet. La couleur rehaussait aussi les sculptures à l'intérieur et les chapiteaux des piliers. Ses traces sont encore visibles sur la statue de saint Nicaise qui occupe le trumeau au revers du grand portail.

Nous avons peine à nous représenter l'effet de puissant relief que ces rehauts de couleur devaient donner aux lignes de l'architecture. Ce n'est même pas sans quelque inquiétude que nous envisageons la grande façade de Reims dans un flamboiement d'or, de pourpre et d'azur. Mais lorsqu'on voit aujourd'hui l'effet somptueux et chatoyant produit par des façades polychromes, comme celles de Saint-Marc de Venise et de bien d'autres églises d'Italie, lorsqu'on a admiré ces nuances délicates dues au mélange des marbres et des mosaïques et fondues par la patine séculaire dans une harmonie parfaite, on est bien contraint d'avouer que, même en architecture, la ligne n'est pas tout et qu'en excluant systématiquement la couleur de l'ornementation extérieure des édifices on a réussi simplement à tarir l'une des sources les plus pures de la beauté.

II

Malheureusement, rien ne nous rendra jamais les chaudes colorations qui devaient mettre en pleine valeur les lignes de la grande façade de la cathédrale de Reims. Mais, du

moins à l'intérieur, avant le bombardement, les trois grandes roses et les fenêtres hautes, garnies de vitraux, inondaient l'édifice des flots d'une lumière très douce et colorée. Il est inutile de dire qu'aucun de ces monuments de l'art de la verrerie du XIIIe siècle n'est plus intact aujourd'hui et que la plupart sont irrémédiablement perdus.

Après les cathédrales de Chartres et de Bourges, restées de véritables musées de peinture sur verre, Notre-Dame de Reims était l'église où l'on voyait l'ensemble le plus complet de vitraux du XIIIe siècle. La cathédrale d'Amiens a perdu ses verrières et Notre-Dame de Paris n'a plus que les roses de ses deux croisillons, dont les dimensions, il est vrai (13m,50 de diamètre) n'ont jamais été dépassées. Quelques beaux ensembles existent encore à la Sainte-Chapelle, aux cathédrales de Lyon, de Clermont, de Poitiers, de Tours, etc., mais aucun n'approchait par son importance de la décoration de Reims.

Sauf quelques exceptions, les verrières des bas-côtés avaient été remplacées au XVIIIe siècle par des vitres incolores, mais tout l'étage supérieur avait gardé sa décoration, composée de trois grandes roses, de trois roses secondaires aux tympans des portails, d'une galerie vitrée de neuf arcades au-dessus du grand portail, enfin de trente-neuf fenêtres doubles surmontées chacune d'une petite rose.

La belle rose du grand portail avait été refaite quelques années avant la Révolution. Ses couleurs trop claires, dignes de la palette des peintres de l'époque de Louis XVI, où dominaient le bleu tendre et le vieux rose, formaient un fâcheux contraste avec la franchise des tons de la grande rose située au-dessus. Par leur douceur et leur harmonie, par leur profondeur aussi, les teintes de cette rose rappelaient ceux des plus beaux tapis d'Orient.

Au XIIIe siècle, le vitrail est encore, comme à ses origines,

une mosaïque translucide plus qu'un tableau transparent. Le dessin, resté très simple, est encore barbare. Sur les vitraux de la nef, qui représentaient les rois de France et les archevêques de Reims, les poses semblaient raides et maladroites. Les draperies stylisées étaient en retard d'un siècle sur celles de l'école de sculpture et rappelaient celles des fresques du XIIe siècle. La disposition des personnages, groupés quatre par quatre à chaque baie, était assez monotone. Chacun d'eux était assis sous un dais formé d'une arcade tréflée et surmonté, au-dessus des Rois, d'un édifice garni de tours. C'est là l'origine, modeste encore, des ornements d'architecture qui prendront tant d'extension sur les vitraux aux XIVe et XVe siècles. Chaque double baie était surmontée d'une rose à quatre lobes, qui renfermait des sujets bibliques disposés sans ordre.

La valeur de ces œuvres provenait surtout de la merveilleuse entente de la décoration qu'elles révélaient. Leur beauté était due d'abord à l'éclat si doux des couleurs. Le fond était un monochrome bleu d'une vivacité admirable. Toutes les roses étaient bordées de galons rouges chargés de perles d'or. Les couleurs étaient isolées par un léger sertissage de plomb qui leur conservait leur franchise. Avec un sens délicat, les maîtres verriers tenaient compte des associations et des oppositions de couleurs. Ils utilisaient les imperfections de leurs verres, irrégulièrement fabriqués, mais dont les défauts mêmes augmentaient la puissance de vibration qui manque à nos verrières modernes, faites d'éléments trop réguliers [1].

[1] Une analyse chimique entreprise par M. Chesneau, sous-directeur de l'Ecole des Mines, sur des fragments de la grande rose, détachés en 1886 à la suite d'un ouragan, a révélé la technique savante des maîtres-verriers du XIIIe siècle. Voy. l'exposé des résultats de cette analyse dans les *Comptes rendus de l'Académie des Sciences*, mai 1915. M. Chesneau a étudié en particulier les oxydes colorants : « Dans les verres violets, le manganèse est généralement accompagné

Le caractère décoratif était augmenté par les fonds, composés de mosaïques variées de compartiments géométriques, et par les bordures, assez simples du côté du portail (fleurs de lys et tours de Castille), plus riches vers le sanctuaire, où l'on voyait des fleurons élégants composés de feuilles en crochets ou d'entrelacs dessinant des encadrements elliptiques au milieu desquels s'épanouissaient des palmettes.

A côté du bleu, qui dominait dans les fonds, les couleurs les plus fréquentes étaient le rouge, le violet et, moins souvent, le jaune. Les hautes fenêtres comprenaient exclusivement des figures. Au transept, on voyait encore quelques jolies grisailles du XIIIe siècle, élégante combinaison de motifs géométriques avec un semis de feuillage.

Les verrières du chœur offraient aussi de grandes figures, disposées quatre par quatre dans les deux baies géminées et surmontées d'une rose. Nous savons déjà que le sujet développé était celui du sacrifice du Christ. La verrière centrale montrait, d'un côté, la Vierge de l'Incarnation, de l'autre, le Christ en croix, et, suivant une tradition très ancienne, la visite des Saintes Femmes au sépulcre figurait dans la rose supérieure de la Résurrection.

Sur les huit verrières latérales on voyait les portraits des Apôtres ou des Évangélistes, et leur légende était racontée à chacune des roses. Enfin, les compartiments inférieurs des

de petites quantités de fer, de cobalt et de cuivre. C'est à la présence de ces métaux, provenant des pyrolusites impures, qu'est dû le ton clair des verres violacés du XIIIe siècle. Les verres bleus au cobalt renferment, en outre, les métaux habituels de l'arsénio-sulfure naturel, à l'exception du nickel, dont la présence nuit beaucoup à la vivacité de coloration du cobalt ; par contre, on avait ajouté à ces mêmes verres un excès de cuivre, dont la présence rehausse le ton du bleu ; enfin, on doit noter la présence de quantités importantes de manganèse. La réduction importante de ces métaux donne de beaux bleus de lin. On voit donc que la technique du XIIIe siècle était déjà très perfectionnée. L'étude des verres rouges et verts au cuivre donne lieu à des remarques analogues. Le secret de la fabrication des verres rouges, perdu après le XIIIe siècle, ne fut retrouvé qu'au XIXe. »

neuf verrières étaient occupés par les effigies de l'archevêque de Reims, avec la basilique métropolitaine surmontée de flèches, et par les évêques suffragants de la deuxième Belgique, chacun à côté de son église[1]. Au-dessus de l'archevêque, placé aux pieds du Christ et portant sur sa chasuble le rational traditionnel, on lisait : ANRICVS. Ce nom désigne Henri de Braisne, archevêque de 1227 à 1240, mort quelques mois avant la prise de possession du chœur par les chanoines de la cathédrale en 1241. Ce portrait indique donc la date approximative de l'exécution de ces vitraux.

Quelques détails étaient intéressants par leur nouveauté. Sur les ivoires et les miniatures de l'époque carolingienne on voit parfois, dans la scène du Crucifiement, l'Église, sous les traits d'une reine, recueillir le sang qui s'échappe de la poitrine du Sauveur dans le calice même qui servit à la Cène. Sur le vitrail de l'abside de Reims, ce sont la Vierge et le disciple qui tiennent le Graal mystique où s'épanche le « Précieux Sang » dont le culte est déjà localisé à cette époque à l'abbaye de Fécamp en Normandie et à la célèbre chapelle du Saint-Sang de Bruges. A Reims même, des parcelles du Précieux Sang, provenant du trésor impérial de Constantinople, avaient été envoyées en 1224 à l'abbaye de Saint-Remi par Guillaume de Villehardouin, prince de Morée[2]. Il n'est pas téméraire de penser qu'il y a quelque relation entre l'envoi de cette relique insigne et l'interprétation adoptée sur la verrière de la cathédrale. Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, nous saisissons là encore une fois le carac-

[1] On voyait : à gauche, sous saint Pierre, l'évêque de Soissons, premier suffragant; à droite, sous saint Paul, les évêques de Laon et de Soissons, puis ceux de Senlis, Amiens, Beauvais, Noyon, Tournai, Thérouanne et Cambrai. Les églises figurées à côté des prélats sont dues à l'imagination du dessinateur et n'ont aucune ressemblance avec les édifices réels.

[2] Riant, *Exuviæ sacræ Constantinopolitanæ*, p. 98.

tère des nouvelles tendances qui règnent désormais dans l'art. Le geste symbolique que l'ancienne iconographie prêtait à la figure abstraite de l'Église est maintenant attribué à Marie. La scène y gagne à la fois en vraisemblance et en émotion dramatique.

Les sujets qui illustrent dans les roses l'histoire des Apôtres ressemblent à des pages de la *Légende Dorée*. Sans doute ce recueil exquis de merveilleuses histoires ne fut rédigé que dans la deuxième moitié du XIIIe siècle[1], mais l'on sait que l'excellent Jacques de Voragine n'a fait que réunir et coordonner des légendes qui existaient déjà, soit dans le *Lectionnaire*, livre de lectures du chœur, soit dans l'abondante littérature des apocryphes. Ce qui est nouveau à Reims, c'est la place importante faite dans l'art religieux à ces récits romanesques. C'est ainsi que la rose qui surmonte les figures de saint Pierre et de saint André montrait en grand détail la dispute de saint Pierre avec Simon le Magicien dans la Rome irréelle qu'aimait à se représenter le Moyen âge. On assiste à l'entrevue de saint Pierre avec Néron, qui veut éprouver si la puissance des Apôtres est vraiment plus grande que celle de son enchanteur favori, Simon le Magicien. Le peintre a représenté l'épreuve où, pour montrer son pouvoir, Simon, couronné de lauriers, se jette d'une tour du Capitole et reste suspendu dans les airs, soutenu par les démons, mais les Apôtres s'étant mis en prière, les démons lâchent l'imposteur, qui tombe fracassé sur le sol. Au centre de la rose on voyait le supplice de saint Pierre, crucifié, la tête en bas, entre deux bourreaux. Le martyre de saint André, condamné à mort par Œgeas, proconsul d'Achaïe, était figuré dans les autres compartiments de la rose.

[1] Jacques de Voragine, né en 1230, fut archevêque de Gênes de 1292 à 1298.

De même, au-dessus des portraits de saint Thomas et de saint Philippe, on était transporté dans l'Inde fantastique que l'on se représentait au XIIIe siècle[1]. On voyait au centre de la rose la représentation du palais merveilleux que saint Thomas, architecte de son métier, avait proposé au roi de l'Inde de lui bâtir, mais, raconte la légende, il distribuait aux pauvres l'argent que lui donnait le roi, disant qu'il voulait édifier pour lui un palais céleste dont la durée serait éternelle. Le roi vit en songe ce palais que l'apôtre lui préparait, et il se convertit au christianisme. A côté du palais, on voyait le festin des noces auquel assista saint Thomas. Un autre tableau montrait un échanson calomniateur qui avait juré la perte du saint, dévoré par un monstre fantastique. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que c'est à cette époque que des missionnaires franciscains et dominicains commencent à se diriger vers l'Extrême-Orient et à fonder des chrétientés, dont quelques-unes furent longtemps prospères, en territoire mongol, en Perse et même dans l'Inde[2]. La légende de saint Thomas, premier apôtre de l'Inde, avait donc pris un intérêt presque actuel, et c'est ce qui explique le développement qui lui fut donné sur ce vitrail. Ainsi, dans ces naïves et délicieuses compositions, on retrouvait ce goût très vif pour l'anecdote pittoresque qui était celui des sculpteurs du revers de la grande façade.

Enfin, les trois admirables grandes roses complétaient cet ensemble. Celle du midi, détruite par un orage en 1580, fut refaite l'année suivante par Nicolas Dérodé. La composition représente le Christ, figuré au centre dans sa gloire, avec les douze Apôtres dans les médaillons. Les verres sont

[1] Voy., sur cette littérature, Ch.-V. Langlois, *La Connaissance de la nature et du monde au Moyen âge;* Paris, 1911, p. 81 et suiv. (analyse de l'*Image du Monde*).

[2] L. Bréhier, *L'Église et l'Orient: Les Croisades;* Paris, 1907, p. 268 et suiv.

plus transparents, mais moins éclatants, que ceux des deux autres roses.

La rose du nord, divisée par des colonnettes en douze compartiments qui comprennent chacun un médaillon circulaire et un quatre-feuilles, a pour sujet la Création et la Chute de l'homme. Le Créateur, qui occupait le centre, a disparu au XVI[e] siècle : on lui a substitué une sainte Madeleine au désert sur un fond de camaïeu. Dans les médaillons, également mutilés et restaurés en 1869, on reconnaissait les divers épisodes de la Genèse et l'on voyait à la périphérie, rangés deux par deux, les animaux de la Création. Les médaillons du milieu représentaient l'histoire d'Adam et d'Ève, puis celle de Caïn et d'Abel. La Vierge de l'Incarnation, placée dans un médaillon, figurait la promesse de rédemption faite aux coupables.

Enfin, la grande rose occidentale, « ouvrée vers 1255 » par Bernard de Soissons, glorifiait, comme le gâble du portail central, le triomphe de Marie, patronne de l'Église. Son magnifique remplage est un chef-d'œuvre de goût et produit un effet de somptuosité et d'élégance. Le médaillon central reproduit le dessin même des roses qui surmontent toutes les fenêtres de l'église : c'est une rose à six lobes. De là rayonnent douze colonnettes qui déterminent douze compartiments, amortis à la circonférence par un arc brisé. A l'intérieur de chaque compartiment on voit successivement, en partant du centre, une arcade trilobée, puis deux arcades géminées et trilobées aussi, enfin un joli quatre-feuilles cantonné de deux baies tréflées. On trouve donc trois rangées concentriques de 12, 24, puis 12 médaillons (Pl. 56, fig. 1).

Au cœur même de la rose, environnée de l'azur du ciel, se détachait la figure de la Vierge orante, vêtue d'un manteau éblouissant de pourpre (Pl. 56, fig. 2). Au-dessus d'elle

était le Père Éternel dans sa gloire, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus ; le nimbe crucifère, bleu pour le Père, blanc pour le Fils, environnait leur tête. Deux anges balançant des encensoirs, complétaient ce médaillon central. Le premier cercle montrait dans ses douze médaillons les ancêtres de Marie et les femmes de l'Ancien Testament; autour de leurs têtes étaient des nimbes de couleur variée. Le second cercle était occupé par vingt-quatre anges ; les couleurs de leurs nimbes, de leurs ailes, de leurs vêtements, étaient différentes. Chacun d'eux tenait un instrument de musique, guitare, viole, trompe, harpe, etc., sauf deux chanteurs, représentés les bras étendus, dans l'attitude de l'extase. On reconnaissait plusieurs séraphins à leur double paire d'ailes. Enfin, dans le troisième cercle, onze rois de Juda et le patriarche Jacob complétaient cette cour céleste.

En outre, chaque trèfle était garni d'un élégant fleuron au feuillage vert et aux fruits d'or. Les fonds étaient faits de motifs très simples, de ronds rouges et bleus superposés et alternant avec un rinceau qui dirigeait en tous sens ses rameaux touffus, à tige rouge et jaune et à feuilles vertes. Malgré un dessin en général incorrect, cette rose était, par la science que montrait sa composition et par l'impression à la fois suave et harmonieuse qui se dégageait de ses couleurs, un des monuments les plus remarquables de la peinture sur verre du Moyen âge.

D'après un auteur rémois du XVIIe siècle[1], lorsqu'on exécuta des travaux dans la cour de l'archevêché en 1684, on découvrit les anciens fourneaux où les verrières de la cathédrale avaient été fondues. C'était donc à Reims même que ce magnifique ensemble avait été exécuté. Malheureusement, les vitraux des bas-côtés avaient disparu au

[1] Lacour, *Églises de Reims*, t. II.

XVIIIe siècle; mais le nombre encore imposant de hautes verrières parvenues jusqu'à nous, ainsi que les trois admirables roses, contribuaient à inonder l'édifice des flots d'une lumière irisée dont la douceur enveloppait encore les lignes de l'architecture, en faisant valoir toute leur noblesse.

CONCLUSION

Parmi les cathédrales de France qui dressent au-dessus de nos villes modernes la masse puissante de leurs nefs et de leurs tours, comme une évocation sublime d'un passé prodigieux, la cathédrale de Reims était sans contredit la plus complète, la mieux proportionnée, celle dont le style offrait le plus d'unité, celle où le génie lumineux de notre race s'était affirmé avec le plus de force.

Elle avait été érigée à un moment où l'art français, affranchi de toutes les contraintes, ne connaissait plus les difficultés de technique et avait mis véritablement la matière au service de la pensée. Un équilibre parfait réunissait en elle la beauté des lignes de l'architecture à la magnificence de la décoration. Les hommes qui travaillèrent à l'édifier, ce Jean d'Orbais qui en conçut le plan sublime, ce Bernard de Soissons et ce Robert de Coucy qui en dressèrent la façade, et tous ces maîtres anonymes qui exprimèrent dans son ornementation sculptée toute la profondeur du sentiment religieux des hommes du XIII[e] siècle, toute la grâce et la bienveillance malicieuse de la race champenoise, et même parfois toute la beauté des modèles antiques, tous ces hommes, dont nous connaissons à peine quelques noms, ont constitué à Reims un ensemble d'une grandeur incomparable. Il y eut véritablement au XIII[e] siècle

une école de Reims, remarquable par l'audace de ses initiatives, par la perfection de sa technique, par l'étendue de son influence, que nous avons pu constater à Strasbourg, à Rouen, à Bamberg, et qu'il serait aisé de suivre à Saint-Urbain de Troyes et jusque dans les édifices gothiques de l'île de Chypre.

Cette puissante école de Reims, c'est à peine si on s'est avisé jusqu'ici d'en reconnaître l'existence. Alors que le moindre débri arraché à l'antiquité a fait couler des flots d'encre, beaucoup de chefs-d'œuvre de notre art national demeurent encore dans l'oubli ou, tout au moins, dans la pénombre. Non seulement toutes les œuvres sculptées de la cathédrale de Reims n'avaient pas été reproduites par des moulages, mais beaucoup d'entre elles n'avaient même pas été photographiées, et elles sont perdues sans retour.

Et pourtant, dans l'histoire artistique du Moyen âge, l'œuvre de l'école de Reims nous apparaît comme une des plus belles et des plus fécondes qui ait jamais été tentée. C'est à Reims, nous l'avons vu, que l'architecture des édifices gothiques a reçu la solution à la fois la plus rationnelle et la plus élégante. Une nef plus longue, plus étroite mais plus haute, des piliers plus élancés, des baies garnies d'un remplage vraiment décoratif; à l'extérieur, l'ornementation revêtant l'édifice d'une parure continue, étendue jusqu'aux contreforts dont les gracieux pinacles abritent de jolies statues d'anges, tels sont quelques-uns des progrès réalisés à Reims.

C'est à Reims encore que le programme de décoration iconographique perd pour la première fois le caractère de symbolisme un peu abstrait qu'il devait à l'inspiration théologique. On peut dire que la façade de la cathédrale d'Amiens, d'une conception si grandiose, d'une inspiration si

haute, représente l'effort suprême de cet art idéaliste et théologique, legs d'un passé lointain. A Reims, au contraire, des accents nouveaux retentissent. L'art religieux se rapproche un peu plus, semble-t-il, de l'humanité. Il est à la fois plus mystique et plus profane. Il exalte en même temps le sacrifice du Christ, le triomphe de la Reine des anges et la gloire de la royauté française.

Aucune de nos cathédrales ne présente un décor qui atteigne à cette originalité d'inspiration, et on ne saurait trop insister sur l'aspect vraiment nouveau que prit à Reims la sculpture française. Il semble que les maîtres gothiques, enfermés jusque-là dans le cercle des spéculations théologiques, se soient évadés tout à coup de ces écoles où de savants dialecticiens réduisaient en syllogismes toutes les vérités religieuses. Mais cet aliment, dont s'étaient contentées les générations précédentes, ne suffisait plus aux âmes qu'avaient remuées la prédication franciscaine, et voilà qu'en louant Dieu dans ses œuvres et dans ses créatures les maîtres gothiques firent la découverte du monde physique et du monde moral. Dans les statues, d'une jeunesse si radieuse, qui ornaient la façade de Reims, on sentait quelque chose de la joie éprouvée par ceux à qui il a été donné de découvrir des terres nouvelles.

Et rien, dès lors, ne paraît impossible aux maîtres, d'une originalité puissante, qui osent se donner comme programme d'exprimer dans toute leur complexité la nature et la vie. L'un, âme mystique et d'une piété attendrie, crée la figure de Vierge la plus touchante par son humilité, la plus près de la vérité historique qui ait jamais été conçue. De ces deux Vierges si modestes de l'Annonciation et de la Présentation se dégage une émotion contenue et discrète de la même nature que celle qu'on éprouve devant certaines interprétations évangéliques de Rembrandt ; on ne peut se

défendre, en les voyant, de songer à l'humble décor du *Ménage du Menuisier.*

D'autres maîtres, au contraire, se plaisent à donner aux personnages bibliques les traits et les allures aristocratiques des grands seigneurs et des grandes dames de leur temps. La Reine de Saba et la Vierge au trumeau faisaient ainsi revivre en d'admirables portraits les grâces des contemporaines de Marie de Champagne et de Blanche de Castille.

Puis, c'est le « Maître du saint Joseph » avec sa galerie si variée de Champenois et de Champenoises à la figure spirituelle, au sourire bienveillant, mais relevé d'une jolie pointe de malice. Ce sont encore les maîtres inconnus qui placèrent dans des endroits presque inaccessibles ces figures d'une fantaisie surprenante et d'un naturalisme si puissant, qu'ils semblent avoir exécutées pour leur seul plaisir. C'est aussi ce « Maître de la Visitation » qui, par des voies restées mystérieuses, réussit à comprendre la beauté à la manière de Phidias et ne craignit pas d'introduire dans la théorie des personnages bibliques de la grande façade deux figures dont la splendeur est digne de la Grèce antique.

Enfin, il ne faut pas oublier les exquis décorateurs qui enguirlandèrent les chapiteaux et les corniches des frondaisons empruntées aux campagnes champenoises, interprétèrent avec un véritable amour tous les feuillages de nos forêts et surent créer de la beauté avec les plus humbles plantes qui poussent sur les bords de nos routes.

A la façade de Reims revivait ainsi toute la France du XIII[e] siècle, avec ce mélange si curieux de foi robuste, de solide bon sens, de probité morale et de vaillance qui donne tant de charme aux monuments littéraires de cette époque. Que l'on relise, par exemple, quelques pages des *Mémoires* de Joinville, et l'on sera frappé de la corres-

pondance intime qui existe entre les préoccupations du fidèle compagnon de saint Louis et celles des vieux imagiers qui ornèrent la cathédrale de Reims. Ce sont les mêmes croyances indiscutées, c'est le même amour des sentiments nobles et des vertus chevaleresques, c'est aussi le même bon sens, la même vision claire et impitoyable des choses, qui se manifeste parfois par des réflexions narquoises et amusantes. La figure du bon sénéchal de Champagne eût été digne de servir de modèle au « Maître du saint Joseph ». On se l'imagine volontiers, avec sa prestance militaire et son fin sourire, jouant le rôle de saint Georges ou de saint Théodore à la façade de Reims ; on voudrait l'y voir revêtu du haubert tout percé de flèches sarrasines qu'il portait à la bataille de la Mansourah, lorsqu'en défendant un pont contre toute l'armée musulmane il trouvait moyen d'échanger des propos plaisants avec le comte de Soissons qui lui disait : « Sénéchal, laissons huer cette chiennaille ; que par la quoife Dieu, (ainsi comme il juroit), encore en parlerons-nous entre vous et moi de ceste journée ès chambres des dames. »

Toute l'âme de la France ne revit-elle pas dans ces paroles qui empruntent aux circonstances dans lesquelles elles furent prononcées un caractère d'héroïsme sublime ? Mais de tels mots émaillent pour ainsi dire toute notre histoire, et l'on ferait déjà d'admirables recueils avec tous ceux qui sont prononcés chaque jour par nos soldats de 1915, aussi beaux, aussi crânes, aussi simplement sublimes que ceux de leurs grands ancêtres. Jamais on n'avait mieux senti comme aujourd'hui que, par delà les siècles, la race française a gardé comme un trésor inviolé toutes les vertus qu'elle doit aux qualités de son terroir national. Tant pis pour ceux qui sonnaient déjà notre glas et se réjouissaient d'absorber notre nationalité

dans leur culture de qualité médiocre. Ils sont en train d'apprendre à leurs dépens que la France ne peut mourir et que notre mission dans ce monde n'est pas encore terminée.

Et toutes ces vertus de la nation française, la cathédrale de Reims semblait les porter en elle. Jamais, depuis les œuvres immortelles d'Ictinos et de Phidias, un édifice n'avait exalté avec une pareille splendeur toutes les qualités physiques ou morales, toutes les aspirations politiques ou religieuses d'une race. De même que le Parthénon était la fleur de l'hellénisme, ainsi la cathédrale de Reims se dressait comme l'image vivante du génie français. Le rythme puissant des piliers et des contreforts, qui se développait suivant un plan si harmonieux, était comme pénétré de ses qualités d'ordre, de clarté, de logique ; l'envolée magnifique de ses voûtes, l'ascension sublime des lignes de ses baies et de ses gâbles en représentaient les aspirations idéalistes et la poésie.

Et cet édifice, dont chaque pierre racontait un peu d'histoire de France, était pour nous quelque chose de plus qu'une belle œuvre d'art. C'était sous ses voûtes qu'à chaque avènement royal se déroulait cette liturgie mystique dont aucun pays ne possédait la pareille, qui donnait un si grand prestige à la dynastie capétienne et à la France tout entière. Sans doute, au milieu de notre société moderne, le sacre de Reims ne représentait plus que le passé, mais un passé glorieux et respectable pour tous. Pour les Français de toute tradition, de toute opinion, la cathédrale de Reims, où Jeanne d'Arc était venue proclamer le droit de la France à vivre indépendante, était restée comme l'image sublime de notre grandeur nationale.

Ce sont justement les motifs que nous avions d'aimer et d'admirer la cathédrale de Reims qui l'ont condamnée aux

yeux de nos ennemis. Avec quelle volupté malsaine ils se sont acharnés plus d'une année durant sur un édifice qui représentait si bien la France ! S'ils n'ont pas mieux réussi, c'est grâce à la vaillance de nos soldats et c'est aussi à cause de la solidité extraordinaire du vieil édifice du XIIIe siècle : peu d'autres monuments auraient pu supporter une pareille épreuve.

Pour découvrir les motifs de cet attentat monstrueux qui a fait reculer d'horreur le monde civilisé, il n'est pas besoin de chercher bien loin. Il suffit de relire les pages où leurs prophètes, les Bernhardi et autres, ont annoncé, longtemps à l'avance, comment l'Allemagne comprendrait désormais la guerre. Il suffit de se reporter au fatras de la littérature pangermaniste et au triste manifeste qu'ont osé signer des hommes qui se disent professeurs d'Universités et se considèrent comme les directeurs de la pensée allemande. Ce n'est pas sans raison qu'ils ont proclamé la solidarité qui unit la culture allemande au militarisme allemand : celui-ci n'est que le serviteur de celle-là et doit préparer son triomphe. Il ne s'agit plus, comme dans les guerres d'autrefois, d'anéantir seulement la puissance militaire et économique d'un pays : ce qu'on veut, c'est exterminer la race et détruire pour toujours la nationalité française en la frappant dans ses œuvres vives, en massacrant ses femmes et ses enfants, en anéantissant les chefs-d'œuvre qui proclament la gloire de son passé. Telle est la véritable cause de l'acharnement déployé par les Allemands. Leur acte n'est pas seulement, comme on l'avait dit d'abord, la basse vengeance qui suit la défaite. C'est l'exécution impacable d'un plan concerté d'avance. La destruction de la cathédrale de Reims a été regardée par eux comme une mesure de guerre tout à fait naturelle. Que les hommes de tous les pays civilisés, que la postérité les jugent ! Le crime qu'ils

accomplirent en pleine conscience restera pour eux comme une tache indélébile que les siècles ne pourront effacer.

Aujourd'hui la noble basilique, privée de sa toiture, mais restée intacte dans ses lignes générales, dresse toujours sa masse comme une protestation muette au-dessus de la cité douloureuse. Malheureusement elle est comme défigurée par les blessures atroces dont elle est criblée : l'incendie du 19 septembre 1914 a rongé les pierres de la façade et les a couvertes d'une lèpre hideuse ; quelques-unes des plus belles statues sont mutilées, et la plupart des verrières sont réduites en poudre. Et pourtant, en dépit de sa rage et de la puissance des moyens dont il dispose, l'ennemi n'a pas atteint pleinement son but. La cathédrale de Reims n'est pas détruite et le jour viendra, Dieu merci, où, après la délivrance du territoire, se posera le problème de sa restauration.

Que sera cette restauration et jusqu'à quel point est-elle possible ? Bien qu'une solution définitive de ce problème redoutable soit encore prématurée, l'opinion publique en a été saisie, et deux tendances diamétralement opposées paraissent s'être affirmées. Pour les uns, la restauration est non seulement possible, mais indispensable ; ils n'admettent pas que l'édifice qui incarne en lui toute l'histoire de France soit laissé dans l'état où l'ont mis les Barbares. D'autres, au contraire, déclarent, d'un ton parfois un peu péremptoire, qu'il faut perpétuer à travers les âges futurs cette œuvre de la culture germanique, comme un stigmate éternel et aussi comme un enseignement pour les générations à venir. Pour d'autres, enfin, restauration et profanation sont synonymes ; les ruines ont d'ailleurs leur noblesse et leur beauté : restaurer la cathédrale de Reims serait aussi impie que de vouloir réédifier le Parthénon.

Dans cette discussion, qui met en jeu l'avenir de notre basilique nationale, il nous semble que c'est à un point de vue purement national qu'il faut se placer. C'est faire trop bon marché de ce que représente la cathédrale de Reims que de la destiner à servir d'enseignement aux âges futurs. Il ne faudrait pas, pour faire honte aux Allemands, laisser en ruines un édifice où s'affirment d'une manière si éclatante le génie de notre race et la grandeur de notre histoire. Le peuple de France qui a édifié cette basilique, les générations d'autrefois qui ont fait pour la construire des sacrifices dont l'étendue, si nous la connaissions, étonnerait notre époque utilitaire, tous ces vieux maîtres d'œuvre qui ont consacré leur génie à la bâtir et à l'orner, tous ces princes, ces évêques, ces bourgeois, ces paysans, ces ouvriers qui ont donné sans compter leurs ressources pour la faire plus belle, tous ont bien le droit d'être entendus aussi au cours de ce débat. Aurons-nous le triste courage, nous qui sommes leurs héritiers, de renier leur volonté et d'éteindre la lampe qu'ils allumèrent il y a sept cents ans au fond du sanctuaire ?

En outre, on oublie trop que, si la cathédrale de Reims fait partie des trésors artistiques de la France, elle appartient bien un peu aussi à l'héroïque cité qui a supporté avec une constance digne d'admiration les fureurs d'un bombardement impitoyable. Croit-on que les habitants de Reims qui sont nés et qui ont vécu à l'ombre auguste de la cathédrale, pour qui elle était comme une image glorieuse de leur passé, vont accepter sans protestation l'idée de la voir se dresser désormais morne et déserte, comme un monument de mort au milieu de la ruche bourdonnante de leur ville ?

Pour des raisons nationales, il sera donc nécessaire de restaurer la cathédrale de Reims. La meilleure preuve que

cette restauration n'est pas impossible, c'est qu'on y travaillait depuis de longues années au moment même où s'est produite la catastrophe. Comment se fait-il que ce qui semblait légitime lorsque l'édifice était encore intact apparaisse comme scandaleux après la mutilation inouïe dont il a été l'objet ? Sans doute le travail devra être entrepris avec une grande prudence ; c'est avec piété qu'il faudra toucher à ces pierres vénérables. Il est possible que certaines statues trop mutilées soient perdues pour toujours ; mais pourquoi ne remplacerait-on pas celles dont on possède les moulages, ainsi qu'on l'a fait si souvent dans d'autres édifices ?

Quelles que soient les réserves qu'on puisse faire, il paraît singulièrement exagéré de déclarer impossible la restauration de la cathédrale de Reims, alors qu'il n'est pas un seul de nos monuments historiques qui n'ait connu ou ne connaisse encore les encombrants, mais nécessaires, échafaudages des restaurateurs. Il se peut que çà et là des bévues aient été commises, mais il serait par trop injuste de condamner en bloc l'œuvre déjà presque séculaire de notre Commission des Monuments historiques. Nombreux sont les édifices dont une restauration intelligente a sauvé la physionomie et la beauté. Pourquoi voudrait-on exclure de cette œuvre de sauvegarde un des monuments les plus chers à tous les Français ? Pourquoi, par respect pour les principes d'une esthétique quelque peu maladive, dernier vestige peut-être d'un romantisme attardé, irait-on sacrifier un des joyaux les plus précieux de notre art national ? Les blessures indélébiles, les statues mutilées qu'elle gardera longtemps encore seront pour la cathédrale de Reims des cicatrices assez glorieuses et transmettront aux générations futures un témoignage suffisant de la barbarie teutonne. Lorsque la tempête sera apaisée, lorsque l'envahis-

seur sera chassé et que le temps reviendra de songer aux travaux pacifiques, la France se devra à elle-même de relever la cathédrale de Reims et de la rétablir, autant qu'il sera possible, dans sa splendeur d'autrefois.

BIBLIOGRAPHIE

I. — GÉNÉRALITÉS SUR REIMS ET SES MONUMENTS

Travaux de l'Académie Nationale de Reims (2 volumes semestriels depuis 1852).

VARIN, Archives administratives et législatives de la ville de Reims (*Collection des documents inédits sur l'histoire de France*, 8 v., 1839-1853).

Congrès archéologiques de France. Sessions de Reims, 1861, 1911 ; de Châlons-sur-Marne, 1875.

DOM MARLOT, Histoire de la ville, cité et université de Reims, métropolitaine de la Gaule Belgique. Reims, 4 v., 1843. (L'auteur, prieur de Saint-Nicaise, a vécu de 1596 à 1667.)

H. BAZIN DE BEZONS, Une vieille cité de France : Reims, monuments et histoire. Reims, 1900.

GIVELET, JADART et DEMAISON, Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims : Ville de Reims (*Travaux de l'Académie de Reims*, LXXXII, 1890) (Bibliographie très complète).

II. — HISTOIRE DE REIMS

ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

LORIQUET, Reims pendant la domination romaine (*Travaux Acad. Reims*, XXX, 46, XXXI, 221).

CERF, Citadelle et Capitole de Reims (*Trav. Acad. Reims*, XLIX, 145).

Mosaïque gallo-romaine trouvée à Reims en 1890 (*Trav. Acad. Reims*, CVII, 337).

JADART, Statue de l'époque gallo-romaine trouvée à Reims (*Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques*, 1895, 43, pl. VIII).

LORIQUET, Le tombeau de Jovin à Reims (*Revue archéologique*, 1860, I, 141, 216, 275, pl. VI).

DEMAISON, Le lieu du baptême de Clovis (*Trav. Acad. Reims*, XCVII, 268).

JADART, Saint Nicaise évêque et martyr rémois ; son culte à la cathédrale de Reims (*Trav. Acad. Reims*, CXXVIII, 223).

TOURNEUR, Etude sur les reliques de saint Remi (*Trav. Acad. Reims*, LI, 1).

W.-N. BOLDESTON, La Vie de saint Remi, poème du XIIIe siècle par Richier. Londres, Oxford University Press, 1912.

JADART, La vie de saint Remi dans la poésie populaire (*Trav. Acad. Reims*, XCVII, 115). Voy. la bibliographie relative à la vie et au culte de saint Remi (*Trav. Acad. Reims*, LXXXVII, 223).

DEMAISON, La captivité d'Ogier le Danois et les portes antiques de Reims (*Trav. Acad. Reims*, LXV, 433).

JACQUART, Ebbon, archevêque de Reims (*Trav. Acad. Reims*, LXIX, 67).

H. Paris, Étude sur Hincmar (*Trav. Acad. Reims*, XLI, 1, XLVI, 1).

Lot, Les derniers Carolingiens, Paris, 1891 ; — Études sur le règne de Hugues Capet. Paris, 1904. (Met en lumière le rôle politique des archevêques de Reims.)

Poussin, Les écoles de Reims au Moyen âge (*Trav. Acad. Reims*, XXII, 173).

Portagnier, L'enseignement dans l'archidiocèse de Reims (*Trav. Acad. Reims*, LX, 99).

Mourin, Richer, moine de Saint-Remi (*Trav. Acad. Reims*, XIV, 24).

Demaison, Une description de Reims au XII[e] siècle (*Bull. archéol. Comm. Trav. hist.*, 1892, 378).

Augustin Thierry, Histoire de la commune de Reims (*Lettres sur l'Histoire de France* : lettres XX-XXI).

Vacandard, Saint Bernard et la royauté française (*Revue des Questions historiques*, XLIX, 375-383).

Moranvillé, Le siège de Reims par les Anglais en 1359 (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, mai 1895).

Jadart, Jeanne d'Arc à Reims (*Trav. Acad. Reims*, LXXVIII et CXXVII, 183).

Paris, Les archers et les arbalétriers de Reims (*Trav. Acad. Reims*, XLVII, 39).

Cerf, Anciens usages dans quelques églises de Reims (*Trav. Acad. Reims*, XCIII, 315).

Loriquet, L'Enseigne des quatre chats grignants à Reims (*Trav. Acad. Reims*, XXXVI, 130). — Sur les enseignes de Reims voy. aussi *Trav. Acad. Reims*, CXIV. Sur les antiquités de la ville et sur la physionomie de la vie provinciale, on peut consulter aussi les *Mémoires* de Oudard Coquault, bourgeois de Reims, 1649-1668 (*Trav. Acad. Reims*, L, LII, LV) et le *Journal* de dom Pierre Chastellain, bénédictin rémois, 1709-1782 (*Trav. Acad. Reims*, X).

III. — LA VILLE DE REIMS AU MOYEN AGE DÉVELOPPEMENT ARTISTIQUE

Loriquet, Les artistes rémois (*Trav. Acad. Reims*, XXXVIII, 145).

O. Guelliot, La dinanderie et l'art du cuivre à Reims (*Trav. Acad. Reims*, CXXXII, 67-114).

Lacatte-Joltrois et Cerf, Histoire et description de l'église Saint-Remi de Reims. Reims, 1868.

Demaison, L'église Saint-Remi. Histoire abrégée de sa construction (*Trav. Acad. Reims*, CXI, 273 et CXIII, 163) ; — Les chevets des églises Notre-Dame de Châlons et Saint-Remi de Reims (*Bulletin archéol. Comm. Trav. histor.*, 1899, 87).

Vues anciennes de l'abbaye de Saint-Remi, annexées au *Journal* de dom Chastellain (*Trav. Acad. Reims*, CX).

Guelliot, Pied de candélabre en bronze de Saint-Remi (*Trav. Acad. Reims*, CXXXII, 84).

Ch. Givelet, L'église et l'abbaye Saint-Nicaise de Reims (*Trav. Acad, Reims*, XCVIII). Reims, 1897, avec album.

Jadart, Pierre tombale de Hugue Libergier, architecte de Saint-Nicaise (*Trav. Acad. Reims*, CXVIII, 16).

Maxe-Werly, Les vitraux de Saint-Nicaise de Reims (*Bull. archéol. Comm. Trav. histor.*, 1884, 122).

Jadart, Le palais archiépiscopal de Reims (*Trav. Acad. Reims*, CXX, 238-CXXVI, 131).

Amé, Chapelle de l'archevêché de Reims (*Annales archéologiques*, XV, 213).

Jadart, La Maison des Musiciens à

Reims (*Trav. Acad. Reims*, CXVII, 278).

JADART, La mosaïque du Sacrifice d'Abraham au musée de Reims (*Bull. archéol. Comm. Trav. histor.*, 1892, 347).

IV. — LA CATHÉDRALE

GÉNÉRALITÉS. ARCHITECTURE

Album de la cathédrale de Reims, recueil de 300 planches en phototypie par PONSIN-DRUART. Reims, 1899 (inachevé).

CERF, Histoire et description de Notre-Dame de Reims. Reims, 2 vol., 1861.

GOSSET, La cathédrale de Reims : histoire et monographie. Paris, 1894.

TOURNEUR, Description historique et archéologique de Notre-Dame de Reims. Reims, 1889 (7e édit., 1907).

DEMAISON, La cathédrale de Reims (*Petites monographies*). Paris, 1912.

MARCEL REYMOND, La cathédrale de Reims (*Revue des Deux-Mondes*, 1er novembre 1914).

É. MALE, La cathédrale de Reims (*Revue de Paris*, 15 décembre 1914).

VITRY, La cathédrale de Reims : architecture et sculpture. Paris, 1915.

MOREAU-NÉLATON, La cathédrale de Reims. Paris, 1915.

J. MAYOR, La vieille France : Reims; la cathédrale. Paris, 1915.

ENLART, La cathédrale de Reims (*L'Art et les Artistes*, 1915).

DEMAISON, La cathédrale carolingienne de Reims et ses transformations au XIIe siècle (*Bulletin archéol. Comm. Trav. histor.*, 1907, 41).

CERF, Notes sur la cathédrale de Reims (*Bull. archéol. Comm. Trav. histor.*, 1885, 226).

DEMAISON, Les architectes de la cathédrale de Reims (*Bull. archéol. Comm. Trav. histor.*, 1894, 28, 1898, 40). — La cathédrale de Reims au XIIIe siècle, son histoire et les dates de sa construction (*Bulletin monumental*, 1902, 3).

ANTHYME SAINT-PAUL, La cathédrale de Reims au XIIIe siècle (*Bulletin monumental*, 1906, 288).

JADART, Les inscriptions de Notre-Dame de Reims, textes relevés sur les originaux (*Trav. Acad. Reims*, CXVIII).

PARIS, Le dédale ou labyrinthe de l'église de Reims (*Bulletin monumental*, 1856, 540).

GOODYEAR, Raffinements architecturaux (*Revue de l'Art chrétien*, 1908, 226).

DUCHESNE, La question des flèches de la cathédrale de Reims (*Travaux de l'Académie de Reims*, III, 119, XV, 33).

TOURNEUR, Dessins relatifs à la cathédrale de Reims dans le manuscrit de Villard de Honnecourt (*Travaux de l'Académie de Reims*, XVII, 50).

GOSSET, Galerie couronnant la façade septentrionale de la cathédrale de Reims (*Trav. Acad. Reims*, LXV, 393 et 410).

GONSE, L'art gothique. Paris, 1891.

V. — LA CATHÉDRALE

ORNEMENTATION ET MOBILIER

L. PILLION, Le portail roman de la cathédrale de Reims (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, p. 177); — Les sculpteurs français du XIIIe siècle (p. 153-160 : le premier atelier de la cathédrale de Reims; p. 171-186 : la façade occidentale de la cathédrale de Reims). Paris, 1913.

Mme SARTOR, La cathédrale de Reims. Études sur quelques statues du grand portail. Reims, 1910.

L. BRÉHIER, La façade de la cathé-

drale de Reims et la liturgie du sacre (*Séances de l'Académie des Inscriptions*, 26 mars 1915).

Cerf, Étude sur quelques statues de Reims. Reims, 1886; — Décollation de saint Jean-Baptiste : description d'un bas-relief de la cathédrale de Reims (*Trav. Acad. Reims*, LXXXV, 139); — La rose nord de la cathédrale de Reims (*Trav. Acad. Reims*, LXXXIX, 273).

Tourneur, Iconographie intérieure de la cathédrale de Reims, vitraux et sculptures (*Trav. Acad. Reims*, XXIV, 123).

Serbat, L'âge de quelques statues du grand portail de la cathédrale de Reims (*Bulletin monumental*, 1910, 107).

Legrand, Le codicille de Guy de Roye, archevêque de Reims, 1400 (Projet de clôture sculptée autour du chœur de la cathédrale) (*Trav. Acad. Reims*, XCVII, 90).

Cerf, Autel de saint Barthélemy, dit des Apôtres à la cathédrale de Reims et le célèbre sculpteur Pierre Jacques (xvi[e] siècle) (*Trav. Acad. Reims*, LXXXI, 144).

Tourneur, Vitraux de Notre-Dame de Reims (*Trav. Acad. Reims*, IV, 173).

Givelet, Les vitraux de la chapelle absidale de Notre-Dame (*Trav. Acad. Reims*, XXXIV, 62).

P. Simon, Note sur les vitraux de la cathédrale de Reims (*LXXIII[e] Congrès archéologique de France*, t. II, 288-304); — La grande rose de la cathédrale de Reims : étude historique et descriptive ; sa reconstitution à l'aide de documents certains ; sa restauration. Reims, 1911.

Jadart, Une peinture murale du xiii[e] siècle à la cathédrale de Reims (*Bull. archéol. Comm. Trav. histor.*, 1901, 36).

Loriquet, Les tapisseries de Notre-Dame de Reims (*Trav. Acad. Reims*, LVI, 115); — Tapisseries de la cathédrale de Reims. Paris et Reims, 1882).

Givelet, Les toiles brodées, anciennes mantes ou courtes-pointes conservées à l'Hôtel-Dieu à Reims (*Trav. Acad. Reims*, LXXII, 163).

M[me] Sartor, Les tapisseries, toiles peintes et broderies de Reims. Reims, 1912.

VI. — LE SACRE DES ROIS DE FRANCE

Godefroy, Le Cérémonial françois. Paris, 1649.

Leber, Des Cérémonies du sacre. Paris, 1825.

P. Thirion, Les frais du sacre sous les derniers Capétiens [directs] (*Trav. Acad. Reims*, XCII, 253).

Cerf, Le toucher des écrouelles par le roi de France (*Trav. Acad. Reims*, XLIII, 224); — L'évangéliaire slave, dit texte du sacre (*Trav. Acad. Reims*, XLVII, 309).

Léger, Notice sur l'évangéliaire slavon de Reims, dit texte du sacre. Reims, 1899.

L'Entrée du roi très-chrétien Henri II dans la ville de Reims et son couronnement (*Trav. Acad. Reims*, CXXXII, 275) (traduit de l'italien).

Relation véritable de tout ce qui s'est passé au sacre du roi très-chrétien Louis XIV en la cité de Reims (*Trav. Acad. Reims*, CXXXII, 301) (traduit de l'italien).

Jadart, Relation du voyage à Reims d'Antoine Duchesne en 1775 pour le sacre de Louis XVI (*Trav. Acad. Reims*, CVIII, 1).

G. Schéfer, Un sacre royal dans la cathédrale de Reims : Le Sacre de Louis XV. Paris, 1915.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

GRAVURES DANS LE TEXTE

PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE V

LA DÉCORATION
LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE

CHAPITRE VI

LA DÉCORATION (*Suite*). — L'ÉGLISE DU SACRE

CHAPITRE VII

LA SCULPTURE. — L'ATELIER DU TRANSEPT NORD
ET SA PLACE DANS L'ÉVOLUTION
DE LA SCULPTURE FRANÇAISE

CHAPITRE VIII

LES MAITRES DE LA GRANDE FAÇADE
ET L'APOGÉE DE LA SCULPTURE MONUMENTALE

CHAPITRE IX

LE « MAITRE DE LA VISITATION »
ET L'INSPIRATION ANTIQUE AU MOYEN AGE

CHAPITRE X

LES AUTRES ASPECTS DE L'ÉCOLE DE SCULPTURE DE REIMS. — SCULPTURE RELIGIEUSE, SCULPTURE DE GENRE

CHAPITRE XI

LES DIVERS ASPECTS DE L'ÉCOLE DE SCULPTURE DE REIMS (*Suite*). — SCULPTURE DE GENRE, INSPIRATION SATIRIQUE. — DÉCOR VÉGÉTAL

CHAPITRE XII

LES ARTS DE LA COULEUR

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY



